بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الرحمن ۞ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ۞ خَلَقَ الْإِنسَانَ ۞

عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ۞ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ ۞

وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ۞ وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ ۞

أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ ۞ وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ﴾

(سورة الرحمن الآيات ١-٩)

العلامة في ثلاثية ارض السواد
لعبد الرحمن منيف
- دراسة سيميائية -

أطروحة تقدم بها

فيصل غازي محمد النعيمي

إلى
مجلس كلية التربية في جامعة الموصل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه
فلسفة في اختصاص الادب العربي الحديث

باشراف

أم..د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني

١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م

SING IN ABDUL RAHMAN MUNEEF

ARDH AL SAWAD TRILOGY

- A SEMIOTIC STUDY -

A thesis Submitted

By

FAISEL GHAZI MOHAMMED AL NUEIMI

To

The Council of College of Education

In Mosul University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Ph.D. in Modern Arabic Literature

Supervised

By

Assist Prof.

DR. ABDUL SATTAR ABDULLAH SALIH

٢٠٠٥ A.D **١٤٢٦ A.H**

ثبت المحتويـات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٢
التمهيد : مدخل إلى العلامة	٦
أولاً. المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة	٧
أ. التأسيس / بدايات التفكير العلامي :	٧
ب. بيرس / من المنطق إلى العلامة :	١٠
ج. دي سوسير / الأنموذج اللغوي واعتباطية العلامة :	١٣
د. ما بعد سوسير (اتجاهات العلامة) :	١٧
ثانياً . العلامة والرواية :	٢٢
الفصل الاول : العلامة الزمنية	٢٧
مدخل :	٢٨
أ . الاتجاه الشكلي / اللساني .	٢٩
ب. الاتجاه السيميائي :	٣٣
المبحث الاول / البنية السردية الاولى .	٣٧
محاولة تركيب / ١ :	٥٢
المبحث الثاني / البنية السردية الثانية	٥٣
محاولة تركيب/٢	٦٦
المبحث الثالث/البنية السردية الثالثة	٦٧
محاولة تركيب /٣	٧٩
الفصل الثاني : العلامة المكانية	٨٠
مدخل	٨١
المبحث الاول : امكنة الوسط (المكان المركزي)	٨٧
اولا . المكان السلطوي	٨٨
أ. السراي – القلعة .	٨٨
ب. الباليوز .	٩٤
ثانيا . المكان الشعبي .	٩٨
أ. البيت / المحلة .	٩٨

الموضوع	الصفحة
ب. المقهى .	١٠٣
محاولة تركيب/١	١٠٦
المبحث الثاني : امكنة الاطراف (هامشية المكان)	١٠٧
اولا. امكنة الشمال	١٠٧
أ. المكان الطبيعي	١٠٧
ب. المكان الأثرى	١١٠
ثانيا . امكنة الجنوب	١١٤
أ. الصحراء	١١٤
ب. الأهوار	١١٧
محاولة تركيب/٢	١١٩
الفصل الثالث – الشخصية – العلامة	**١٢١**
مدخل :	١٢٢
المبحث الأول : الشخصية المرجعية	١٢٥
أولاً : الشخصية التاريخية	١٢٧
ثانياً . الشخصية الاجتماعية	١٣٢
ثالثاً : الشخصية الرمزية	١٣٦
محاولة تركيب/١	١٤٠
المبحث الثاني : الشخصية – العلاقة	١٤١
التعالق والدلالة / محاولة تطبيق	١٤٣
محاولة تركيب/٢	١٥١
المبحث الثالث / متعلقات الشخصية .	١٥٢
اولاً . الاسم (العلامة والتسمية)	١٥٢
ثانياً – الوصف (وصف الشخصية)	١٥٧
ثالثا – الحوار	١٦٢
محاولة تركيب/٣	١٦٦
الفصل الرابع : العلامة الثقافية	**١٦٧**
مدخل	١٦٨

الموضوع	الصفحة
المبحث الاول : العلامات التناصية	١٧٢
مدخل	١٧٢
اولا. التناص الادبي :	١٧٦
أ. التناص الداخلي (المقيد)	١٧٦
ب. التناص الخارجي (العام)	١٨١
ثانيا . مرجعيات التناص :	١٨٥
أ. التاريخي	١٨٦
ب. الاسطوري	١٨٩
جـ. الديني	١٩٣
محاولة تركيب / ١	١٩٤
المبحث الثاني : العلامات الاجتماعية	١٩٥
مدخل	١٩٥
اولا. العلامة الاحتفالية	١٩٨
ثانيا. الترتيب الطبقي	٢٠١
ثالثا. المهنة	٢٠٤
محاولة تركيب / ٢	٢٠٦
الخاتمة	**٢٠٧**
قائمة المصادر والمراجع	**٢١١**

المقدمـــة

الحمد لله ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على سيدي رسول الله ، النبي الأمين وبعد.

العلامة في معناها الأكثر بداهة وعمقاً ، تساؤل وكشف عن المعنى ، وتمثيل لانساق ثقافية ، وممارسات انسانية متنوعة ، تعمل بوصفها ركائز منتجة للمعنى ، والعلامة في الغالب ، تندرج ضمن المسار التواصلي ، إذ ان عملها ينطوي على نقل معلومة معينة ، أو تحديد شيء ما ، وبما ان العلامة لكي تكتسب معناها ، تحتاج إلى شروط وقواعد ، تفعل من قدرتها الدلالية ، لذلك فهي تنتمي إلى مسار آخر ، يعمل على تعزيز المسار التواصلي ، وهو مسار تشييد المعنى (بناء المعنى) .

وارتبط البحث العلامي (تاريخياً) بالمناهج ما بعد البنيوية ، ولا سيما المنهج السيميائي بمرجعياته المختلفة ، ومدارسه المتنوعة ، سواء كانت الفرنسية مع (دي سوسير) ، أم الامريكية مع (بيرس) .

والمنهج السيميائي ، منهج متشعب ، متعدد الاتجاهات والمذاهب ، لذلك كان من العسير الجمع بين كل آرائه ، وانما جاء الاهتمام بما يمكن تطبيقه على الخطاب الروائي ، فكان الجمع بين أكثر من اتجاه ، عند معالجة قضية معينة .

وترتبط الدلالة (سيميائياً) بوجهي العلامة (دال – مدلول) ، وتتجاوزهما في أحيان كثيرة إلى المرجع الخارجي ، والخطاب الروائي يتكون من سلسلة من العلامات اللغوية ، التي تشكل معطىً سيميائياً وثقافياً منتجاً للمعنى ، وهذه العلامات ، تؤسس لفعلها ، وقدرتها على بناء المعنى ، من خلال تحرير (العلامة) من القيود المرجعية والمعجمية ، واطلاقها في فضاءات الدلالة المتعددة .

ولا ريب ان المناهج النقدية الحديثة ، أولت النص الادبي ، جلّ عنايتها ، وان جاء تركيزها على البنيات الداخلية للنص ، ومحاولتها حصر المعنى ، في الشكل (التقنية) ، أما المنهج السيميائي ، فهو بتعدد مرجعياته واتجاهاته ، يوفر للدارس ، مساحة اوسع للتعامل مع النص الادبي ، من خلال محاولته احتواء الكل (الشكل / المضمون) ، ضمن منظومة إجرائية عملية ، لا تفصل بينهما ، الا في حدود الدرس النقدي ، مما يجعل من عملية البحث عن المعنى من خلال العلامات المختلفة ، عملية مزدوجة ، تشمل الشكل / التقنية والمضامين التي حمّل النص بها ، مما يفرض على الباحث التعامل مع اجرائين (السياقي) و(النصّي) .

والعينة التطبيقية لهذه الدراسة ، كانت على الخطاب الروائي العربي ، فالرواية جنس أدبي حيوي ، قائم على التعالق مع غيره من المعارف والآداب ، مما يوفر للدارس ، نصاً

مرناً قابلاً للبحث والدراسة ، والرواية العربية ، رواية اشكالية في نشأتها وتطورها ، ومن ثم اتجاهاتها المختلفة ، لانقسامها بين خطاب الأنا (التراث العربي / القومي) وخطاب الآخر (الغربي) ، ولكون الرواية العربية ، نشأت في احضان هذه الاشكالية ، لذلك بقيت تحمل في طياتها روح المفارقة – البحث عن الذات (الهوية) ، والانتماء القسري لحضارة الآخر .

وثلاثية (أرض السواد) للكاتب العربي عبد الرحمن منيف ، وتحمل في طياتها خصائص وروح هذه الاشكالية وتسجل حضورها ، لكونها امتداداً طبيعياً لخطاب وفكر هذا الكاتب ، ولتناولها فترة تاريخية مهمة ومحددة بدقة من تاريخ العراق الحديث ، وتعالقها مع تاريخ العراق المعاصر (الانسان والذاكرة) وحملها لاكثر من اشكالية ، ولاسيما تقاطع ضربين من الخطاب عبر فضائها النصي (الخطاب التاريخي والخطاب المتخيل) مما يشكل تحدياً للباحث وهو يحاول تحديد العلامات المتداخلة بين هذين الخطابين .

واشتملت الدراسة على مقدمة وتمهيد وفصول اربعة وخاتمة ، جاءت كالآتي :

في التمهيد تناولنا العلامة واشكالياتها التاريخية ، والمنهجية ، وجذورها التاريخية ، ومن ثم تطور البحث العلاميّ ، واتساع ميدانه عند اليونان والعرب ، وبعد ذلك ارتباط العلامة بالمنطق والطب والرياضيات عند (بيرس) ، وعرض للانموذج اللغوي واعتباطية العلامة لدى (سوسير) ، وتوضيح الاتجاهات المعاصرة للمنهج السيميائي (التواصل – الدلالة – الثقافة) واخيراً بيان العلاقة القائمة بين العلامة والرواية .

اما الفصل الاول (العلامة الزمنية) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث ، وسُبقت هذه المباحث التطبيقية ، بمدخل نظري ، استعرضنا من خلاله الاتجاهين النقديين اللذين تعاملا مع الزمن (تقنية / معنى) وهما : الاتجاه الشكلي / اللساني ، وقد أفدنا فيه كثيرا من منجزات جينت ، والاتجاه السيميائي الذي اعتمدنا في اغلبه على آراء (غريماس) .

والقضية الاساسية ، في هذه المباحث الثلاثة ، هي ، عملية التقطيع السردي ، الذي كان الآلية الاجرائية العلمية المناسبة في تقسيم مباحث الفصل (نص الثلاثية) ، وهذا التقطيع جاء على نحو تدريجي ، ابتدأ بالمقطع السردي ، ومن ثم الوحدة السردية ، واخيراً البنية السردية الكبيرة ، وتأسيسا على هذا ، كان لدينا ثلاث بنيات اساسية توزعت على مباحث الفصل .

وفي الفصل الثاني (العلامة المكانية) ، كان هناك مدخل نظري ، عن المكان الروائي بصورة عامة ، والآليات التي تقارب هذه العلامة ، ومن ثم تطرقنا إلى البنى المكانية المتعددة

، التي أفادت الدراسة في الكشف عن دلالات العلامة المكانية (المتداخلة – المتدرجة – المتكررة ...) ، وكذلك رصدنا مفهوم الرؤية ، وموقع الرؤية لاهميتها في هذا الفصل ، وتم الاعتماد في ذلك على مقولات الكاتب الروسي (اوسبنسكي) ، وكذلك آراء (لوتمان) في الثنائيات الضديّة ، وتوزع الفصل على مبحثين اثنين ، حملا معهما روح الإشكالية التي طرحها خطاب منيف الروائي (الرسمي / المغيب – التاريخي / المتخيل – الشعبي / السلطوي – الآخر / الأنا) ، فكانت مباحث هذا الفصل كالآتي :

- المبحث الاول – امكنة الوسط ، وقد انقسمت على ثنائيات متضادة أو متجاورة وهي : المكان السلطوي الذي تضمن (السراي – القلعة – الباليوز) ، والمكان الشعبي (البيت / المحلة – المقهى) .
- المبحث الثاني – أمكنة الاطراف ، وتوزعت على الشمال والجنوب ، التي بدورها انقسمت على (المكان الأثرى – الطبيعي) و(الصحراء – الاهوار)

اما الفصل الثالث ، فقد اختص بالشخصية الروائية بوصفها علامة لغوية فنية ، وقد سبق الفصل ، مدخل نظري عام للشخصية للروائية وتصنيفاتها ، واهم المناهج النقدية التي قاربتها وتوزعت مباحث الفصل على :

- المبحث الاول – العلامة المرجعية ، واستقصت الدراسة من خلاله ، مرجعيات الشخصية في ثلاثية أرض السواد (الاجتماعية ، التاريخية ، الرمزية) والدلالات التي اضفتها هذه المرجعيات على العلامة – الشخصية .
- المبحث الثاني – الشخصية – العلاقة ، وتناول هذا المبحث العلاقات المختلفة والمتشابكة والمتناسلة عن بعضها بين شخصيات الرواية المتعددة .
- المبحث الثالث – رسم هذا المبحث الصورة النهائية للشخصية الروائية من خلال متعلقاتها (الاسم – الحوار – الوصف) .

في الفصل الرابع كان تجسد العلامة من خلال العلامات التناصيّة ، والعلامات الاجتماعية ، تحت عنون (العلامة الثقافية) ، وقد سبق الفصل مدخل نظري ، رصدنا فيه الاتجاه السيميائي الثقافي وابرز اعلامه ، ومن ثم انقسم الفصل على مبحثين :

- المبحث الاول العلامة التناصيّة ، وهي بدورها توزعت على ثلاثة محاور رئيسة :

-التناص الادبي : – الخارجي (العام)

– الداخلي (المقيّد)

- التناص التاريخي .

- التناص الاسطوري والديني .

- المبحث الثاني – اشتمل على العلامة الاجتماعية ، ولضمان عدم الوقوع في التكرار فقد تم رصد ثلاثة نماذج دالة على هذه العلامة في نص الثلاثية ارض السواد (الاحتفالات والطقوس – الترتيب الطبقي – المهنة) .

وبعد فالبحث مدين بأكمله لاستاذي الفاضل د. عبد الستار عبد الله ، الذي واكب رحلة البحث منذ كان فكرة ، ولم يبخل برأي أو كتاب أو وقت ، وكان مثالاً للأب والمربي والعالم فله مني وافر التقدير والمحبة ، ومن الله الأجر والثواب . وأتقدم بشكري وامتناني إلى عمادة كلية التربية التي حملت على عاتقها رعاية ابنائها من طلبة الدراسات العليا .

والشكر كل الشكر لعائلتي أصولاً وفروعاً ، واساتذتي واصدقائي في قسم اللغة العربية ، ولا سيما الاخ د. سالم محمد ذنون لجهده ومحبته وتوجيهاته .

والحمد لله أولاً وآخراً وله المنّ والفضل .

التمهيـد

مدخل إلى العلامة

أولاً. المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامـة

ثانياً . العلامـة والروايـة

أولاً. المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامـة :
أ. التأسيس / بدايات التفكير العلامـي :

ان البحث في تاريخ العلامة يستلزم تحديد الاشكالية التي تحيط به ، وهـذا التحديـد يتعلق ببعدين ، الأول حصر الافتراضات الفلسفية والعلمية والمعرفية التي حاولت ضبط ماهية العلامة قديما وحديثا ، وهذا يتطلب ضبط تخصص (السيمياء) الذي لا يزال موضوعه صعب التحديد ، وبذلك يرتبط البحث التاريخي للعلامة بتاريخ العلوم والأفكار ، أمـا البعـد الثـاني للاشكالية فيتعلق برصد المذاهب والنظريات والممارسات المختلفة في نظرية العلامة ، وقـد حدد (أمبرتو إيكو) ثلاث فرضيات تهدف الى ضبط موضوع العلامة وتاريخه(١) :

١. الفرضية المقننة : وتهدف الى حصر تاريخ العلامة بالمؤلفين الذي ساهموا فـي إبـراز بنيتها وماهيتها فقط .
٢. الفرضية المعتدلة : تتعلق هذه الفرضية بالنظريات المغمورة او (القديمة) التـي حاولـت تفسير مفهوم العلامة وتاريخه .
٣. الفرضية الموسوعية : يرى اصحاب هذه الفرضية ان على تاريخ العلامة ان لا يأخذ بعين الاعتبار النظريات التي أسست لهذا التاريخ فحسب ، بل الممارسات السيميائية المختلفة : الطقوسيات ، الموسوعات ، الرموزيات ، الايقونات ... الخ .

ان الجمع بين هذه الفرضيات الثلاث في دراسة مفهوم العلامة وتاريخه يحقق الهدف في الكشف عن هذا التاريخ ويزيل اللبس والاشكاليات المحيطة به .

يكشف تاريخ العلامة عن امتداد زمني لهذا المصطلح الذي يبدو حديثا لكنه في حقيقة الأمر يعود الى ماض بعيد ، ويرتبط ببدايات التفكير العلامي عند الجماعات البـشرية التـي حاولت استثمار العلامة غير اللسانية (قبل اختراع الكتابة) للتعبير عن أفكارهـا ومـشاعرها بالمطابقة بين دال الشيء ومدلوله (ما يشير إليه) ، والمماثلة بين الاسم والشيء ، او الصورة والشيء ، ويشمل هذا التطابق مختلف صور التمثيل(٢) .

ان هذه العلامات (غير اللسانية) الشمية ، اللمسية ، الذوقية ، الايمائيـة ، الـسمعية ، الايقونية ، استخدمتها الجماعات البشرية بوصفها نظما علامية تهدف الى عملية توصيل بين

---

(١) حول مشروع تاريخ السيميوطيقا ، سانكدو كيم ، ت : محسن اعمار ، علامات ، المغـرب ، ع (٢١) ، ٢٠٠٤ ، عن الانترنيت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .

(٢) شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح) ، عواد علي ، ٢٧ .

مرسل ومرسل اليه عبر قناة غير لسانية ، على اساس ان التواصل يشمل عمليا كل السلوك الانساني كله وان العملية التواصلية ما هي الا بمثابة عملية تبادلية للعلامات (ضمن نظام خاص) بين المرسل والمرسل اليه[١] .

وبما ان العلامات اللسانية قد أدت دورا أساسيا في الحياة البشرية منذ القديم فإن التفكير في مجالها امتزج بالكلام ، لذلك وجدت في التأملات اللسانية القديمة (في الصين والهند وعند اليونان والرومان) نظريات سيميائية ضمنية[٢] .

ان الأصل اللغوي للعلامة يوناني semeion وأرتبط بـ Logos الذي يعني الخطاب/علم وبذلك تصبح السيمياء مرادفة لعلم العلامات[٣] . وهذا المصطلح (العلامة) أستخدم لدى الفلاسفة الاغريق مرادفا لمصطلحات أخرى (حجة ، إشارة ، عرض) ولم يصبح التمييز بين هذه المصطلحات ممكنا الا بعد فترة لاحقة[٤] ، إذ تطور هذا العلم (علم العلامات) مع تطور المعارف الانسانية وخاصة الفلسفة وتوسع من نظام تواصلي ضمن إطار ثقافي محدد إلى مجال للتشكيك ورفض هيمنة نسق معرفي معين ، وهذا التأمل المنظم في ماهية العلامة كان مع الاغريق في المدرسة الشكية التي كان منطلقها ان الحواس تخون الانسان وان المتخصصين يناقض بعضهم بعضا ، لذلك علينا التشكيك بما يقدم لنا ، وقد تطورت آراء هذه المدرسة مع (إينيسيد يموس) الذي يعد اول من قام بعملية تصنيف للعلامات المختلفة ، ثم تطور البحث العلامي فقام الفيلسوف (أمبريكوس) بتصنيف العلامات المستترة ، وميز (جالينوس) بين العلامات العامة التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد[٥] .

---

(١) قضايا الدليل الفلسفية ، أمبرتو إيكو ، ت : حسن الطالب ، علامات ، المغرب ، ع (١٦) ، ٢٠٠١ ، عن الانترنيت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .

(٢) السيميائية ، ت . تودوروف ، ت : زبيد حنون ولحسن عمر ، ٣٣١ ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة باجي مختار .

(٣) ينظر : – علم اللغة العام : فردينان دي سوسير ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، ٣٤ .

– ما هي السيمولوجيا ، برنار توسان ، ت : محمد نظيف ، ٩ .

(٤) الدلائل والكلمات ، أمبرتو إيكو ، ت : مبطوش نجاعي وفاطمة الزهراء ، ٣٣٧ ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي .

(٥) علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي ، فريال جبوري غزول ، ١٤ ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل الى السيميوطيقا) مقالات مترجمة ودراسات ، اشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد .

أما العلاقة بين شكل العلامة الخارجي (الدال) ومضمونها (المدلول) ، فقد تكلم عنها في البداية (الرواقيون) ويعود السبب في اكتشافهم هذا – على وفق إيكو – الى ازدواجيتهم اللغوية التي مكنتهم من اكتشاف الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها (الدال) وان وراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة نوعا ما(١) .

وقد حاول ارسطو الربط بين العالم المادي والعالم الذهني للعلامة عندما حدد العلاقة بين الألفاظ والعلامات في الذهن وبين الأشياء في العالم الخارجي ، اذ يقول "ان الأصوات التي يخرجها الانسان رموز لحالات نفسية ، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت ، وكما ان الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى ، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع ، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات متطابقة"(٢) .

أما الجهود العربية (الفكرية واللغوية) فقد أفادت من المنجز اليوناني في مجال البحث العلامي وحاولت إرساء أسس عامة لعلم العلامات تحت عنوان (علم الدلالة) من خلال الخروج من دائرة العلاقة بين الألفاظ والمعاني وصولا الى تعيين العلاقة بين الدال والمدلول(٣) .

وفي العصور الوسطى انتقلت قضية العلامة من الفلسفة وعلوم الكلام والتأويلات الدينية والمفهوم الثابت لانتاج المعنى الى طور آخر – وان بقيت تأثيرات الفلسفة اليونانية – مع العلوم الحديثة (الطب واللغويات) ، ففي القرن السابع عشر الميلادي قدّم الفيلسوف (جون لوك) تعريفا للعلامة لا يخرج في أطره العامة عن المفهوم الذي قدمه أرسطو ، اذ بين "ان العلامة تعبر عن المفهوم الذي يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء في العالم الخارجي"(٤) .

بعد ذلك توالت المحاولات لفهم ماهية العلامة ، الا ان الثورة الحقيقية لهذا العلم بوصفه نظاما عاما لاختبار ظواهر مختلفة في حقول معرفية متعددة ، لم يتحقق الا في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، مع الجهود المتزامنة والمستقلة التي قام بها كل (تشارلز ساندرس بيرس) و(فرديناند دي سوسير) .

---

(١) شفرات الجسد ، ٢٩ .

(٢) نقلا عن : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، أمينة رشيد ، ٤٩ ضمن كتاب (أنظمة العلامات).

(٣) ينظر : – علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة) ، عادل فاخوري ، ٢٠ – ٢٣ .
– علم الدلالة ، نور الهدى لورشن ، ١٣ – ١٥ .

(٤) نقلا عن : المرايا المحدبة (من البنيوية الى التفكيكية) ، عبد العزيز حمودة ، ٢٦٥ – ٢٦٦ .

ب. بيرس / من المنطق الى العلامـة :

الإنموذج الذي عرضه (بيرس) للعلامة (السيميوطيقا) يقوم على المنطق والظاهراتية والرياضيات ودراسة الرموز ودلالاتها وعلاقاتها[١] وكل شيء على وصف بيرس يدرك بصفته ، علامة ويدل بوصفه علامة ، "فالتجربة الانسانية كلها بدءاً من صرخة الرضيع الى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة"[٢] ويعتمد بيرس في التنظير لآرائه على المنطق والفلسفة البراجماتية (الذرائعية) ، ويعرّف العلامة أنها "شيء يحل بدلاً عن أمر او شيء ضمن علاقة ما ، او تحت عنوان ما ، وهو معدّ لكي يخاطب أحداً أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة ، او علامة ، ربما كانت أكثر اتساعا ، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى ، تلك العلامة تحلّ بديلاً عن شيء : أي عن موضوعها الخاص ، والحال ان هذه العلامة إنما تحلّ بديلاً عن الموضوع دون ان تمثله في علائقه كلها ، بل تؤثر الرجوع الى فكرة دعوتها أحيانا أساس التمثيل"[٣] .

ان تصور بيرس للعلامة ثلاثي (ماثول ، موضوع ، مؤول) وهذا التصور يخص "المقولات الفينومينولوجية التي يحددها في اولانية وثانيانية وثالثانية ، وبناءً على هذا فان استيعاب كنه العلامة وطرائق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم أوليات الإدراك الذي يستند عند بورس الى النوعية والأحاسيس (أول) والى الموضوعات الفعلية (ثاني) والى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث)"[٤] .

ان منطلق بيرس في فهمه للعلامة اعتمد على تصور يتألف من ثلاث شعب ، فلدينا أولا الأداة التي تعمل على نقل الفكرة (دال) ومن ثم الفكرة او لمفهوم الذهني (المدلول) ، وبعد ذلك المرجع الواقعي او (الموضوع) المادي الذي تنوب عنه العلامة ، والقسم الثالث من العلامة (المرجع) ، (الواقع) لدى بيرس مهمل في الفكر السوسيري كما سنرى فيما بعد ، أما بيرس فهو لا يهمل هذا المرجع الخارجي عن اللغة (العلامة بصفة عامة) بل يريد ان يتصور

---

(١) الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، محمد الماكري ، ٣٩ .

(٢) نقلا عن : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، بلاسم محمد ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، اشراف : مالك المطلبي ، ١٩٩٩ ، ٣٠ .

(٣) القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، امبرتو إيكو ، ت : أنطوان أبو زيد ، ٣٢ .

(٤) المؤول والعلامة والتأويل ، سعيد بنكراد ، فكر ونقد ، المغرب ، ع (١٦) ، ١٩٩٩ ، ٤٨ .

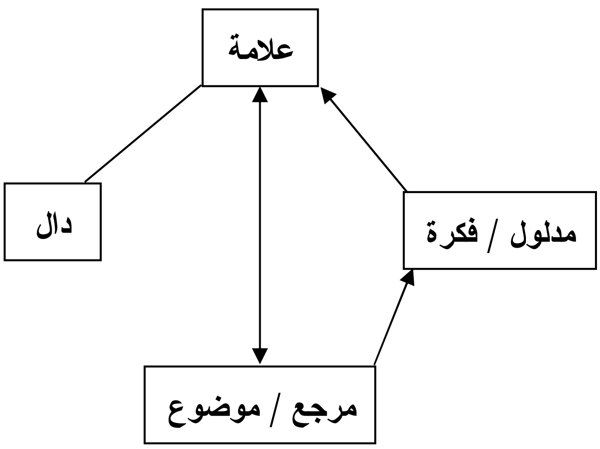
"صلة ما بين العلامة والواقع ، يريد ان لا يطلق العنان لعلامة ما ، في ان تفرض ما تشاء وان تعيش في داخل علاقات اختلافية لا تؤدي بطبيعة الحال الى كيان خارجي"(١) .

والموضوع لديه يقسم الى قسمين : الموضوع المباشر الذي يوجد داخل العلامة والموضوع غير المباشر الذي يوجد خارج العلامة(٢) .

وسيميوطيقا بيرس لا تفصل بين العلامة والمحيط العام الذي ظهرت فيه ، بل تفرض عليهما علاقة متداخلة ومتشابكة ، وهي لا تشترط ان يكون للموضوع / المرجع وجود فيزيائي "فقد يكون فكرة او شكلا حلميا او مخلوقا متخيلا"(٣) والثقل الحقيقي لهذه السيميوطيقا يقوم على مفهوم الحقيقة الواقعية أو المراجع الحقيقية الفعلية وذلك لقيمة الصدق التي تمتلكها هذه المراجع(٤) .

وقد لعب فلاسفة اللغة دورا بارزا في إقحام قضية المرجع داخل العلامة بنوعيها اللساني وغير اللساني على اساس ان قضية التواصل تحيل في العموم على الواقع غير اللساني(٥) .

وعلى وفق ما تقدم تكون العلامة لدى بيرس وحدة منتظمة داخل صيرورة متجانسة تدعى : semiosis تتشكل وفق الترسيمة الآتية(٦) :



---

(١) بعد الحداثة صوت وصدى ، مصطفى ناصف ، ٢٢٤ .

(٢) ينظر : دروس في السيميائيات ، حنون مبارك ، ٤٧ .

(٣) السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ت : سعيد الغانمي ، ٢٤١ .

(٤) الدلالة وقيمة الصدق ، ستروسن ، ت : عبد القادر قنيني ، ٨٧ ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث) .

(٥) الدلالة والمرجع (دراسة معجمية) ، أزولدو تزيفان ، ت : عبد القادر قنيني ، ٣٤ – ٣٥ ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث) .

(٦) السيميائية والسيميولوجيا ، خيرة عون ، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر ، ع (١٣) ، ٢٠٠٢ ، ٢٠٥ .

وقد أخضع بيرس العلامة للتصنيف واعتمد في هذا على أجزاء العلامة الثلاثة (ماثول ، موضوع ، مؤول) وهذه خضعت كذلك لتقسيمات ثلاثية ، وقد أسلمته نزعته الرياضية الى تقسيمات اخرى للعلامة مما جعلها تصل الى ستة وستين نوعا من العلامات[١].

والعلامة عنده لا تقتصر على العلامة اللغوية بل تتعداها الى العلامة غير اللغوية ، لذلك عند تقسيمه الثلاثي المتشعب لاجزاء العلامة الثلاثة ، عرف تصنيف ثلاثي لديه أخذ حظه من الدراسة ، وهذا التصنيف للعلامة يجعل لها ثلاثة أشكال[٢] :

١. الرمز : وهي علامة تحيل على موضوع او تنوب عنه ، ويرى بيرس ان الرمز عمل تقليدي يخضع لضوابط الثقافة او القاعدة .
٢. الأيقونة : هي علامة تصويرية تعمل على التوصيل المعرفي عن طريق المشابهة او المطابقة كما في الرسم والتصوير .
٣. المؤشر : ويرتبط موضوعه بعلاقات المجاورة او الشواهد المادية ، وهذا النمط الأخير من العلامة لا يعتمد على شفرات او قواعد اجتماعية ، بل على فهم عملي للعالم المادي ، ومثال ذلك : الدخان الذي يدل على وجود النار .

من المسلم به ان نظرية بيرس فيها الكثير من التعقيد لارتباطها بالمنطق والرياضيات وتوسعها في التصنيف ومما يؤخذ عليها كذلك "أنها حولت كل شيء الى علامات ووضعت العلامة أساسا للعالم بأسره ، وهي تنطلق من مفهوم العلامة لتعريف عناصر العالم كلها ، سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة ام عناصر مجردة وسواء أكانت عناصر مفردة ام متشابكة ، بل ان الانسان فيما يراه بيرس في كليته : علامة وكذلك مشاعره وأفكاره"[٣] .

الا ان هذا التعقيد في سيميوطيقا بيرس لم يمنعها من الانتشار على يد (س . و . موريس) الذي قام بتوسيع مجالها التطبيقي من الفلسفة والمنطق الى مجالات البحث العلمي والسيميوطيقا لديه ثلاثة فروع : البراغماتية ، وعلم الدلالة ، وعلم التراكيب ، وتطورت اللسانيات الأمريكية مع (ج . بواس وسابير) و(بلومفيلد وهاريس) واتجهت متأثره بمرجعياتها الاولى نحو المنطق والتعقيدات الرياضية[٤] .

---

(١) تصنيف العلامات ، ت . س . بيرس ، ت : فريال غزول ، ١٣٧ – ١٤٣ ضمن كتاب (أنظمة العلامات) .

(٢) ينظر : – محاضرات في السيميولوجيا ، محمد السرغيني ، ٥٧ .
– بعد الحداثة صوت وصدى ، ٢٢٨ .

(٣) شفرات الجسد ، ٣٤ – ٣٥ .

(٤) ينظر : – اتجاهات البحث اللساني ، ميلكا افيتش ، ت : سعد مصلوح ووفاء كامل ، ٣٥٢ .
– ما هي السيميولوجيا ، ٤١ – ٤٢ .

جـ. دي سوسير / الإنموذج اللغوي واعتباطية العلامة :

قدّم دي سوسير في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، دراسات مهمة عدّت فيها بعد الانموذج التأسيسي للبنيوية اللغوية وعلم العلامات (السيميولوجيا) ، واعتمد في نظريته اللغوية على مبدأ الثنائيات المتضادة ، فعمد أولا الى تمييز جذري بين اللغة والكلام او بين النظام اللغوي العام والتحقيق الفردي لهذا النظام ، وهذا الفصل بين اللغة والكلام في نظرية سوسير يعني "الفصل ١- بين ما هو اجتماعي وما هو فردي ، ٢- الفصل بين ما هو جوهري وما هو ثانوي وعرضي الى درجة ما ، فاللغة ليست وظيفة الفرد بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية ولا تحتاج الى تأمل سابق (...) أما الكلام فعلى العكس من ذلك ، فعل فردي وهو عقلي مقصود"(١) .

والعلاقة التي يقيمها سوسير بين (اللغة / الكلام) جدلية ، فالتحقيق الفردي للغة (الكلام) لا يتحقق الا بالاتكاء على القواعد والأنظمة اللغوية التي تمتلكها جماعة بشرية ، وهذه القواعد لا أهمية لها ان لم تجد لها أفرادا يعملون على تجليها على المستوى الفردي ، ولهذا التمييز الذي أقامه سوسير نتائج مهمة في أنظمة معرفية اخرى الى جانب علم اللغة "لأن هذا التعريف هو في جوهره تعريف بين المؤسسة والواقعة ، أي بين النظام الأساسي الذي يسمح بقيام أنماط مختلفة من السلوك ، والأمثلة الفعلية لهذا السلوك ، وتؤدي دراسة النظام الى بناء النماذج التي تمثل الصيغ ، والى علاقاتها بعضها ببعض ، وإمكانيات التأليف بينها ، في حين ان دراسة السلوك الفعلي او الأحداث الفعلية تؤدي الى بناء النماذج الإحصائية التي تمثل احتمالات قيام تآلفات بعينها في ظل ظروف متغيرة (...) ان دراسة اللسان [الكلام] في إطار علم اللغة نفسه يتضمن قائمة بالفوارق التي تخلق العلامات ، وبقواعد التأليف ، في حين ان دراسة الكلام قد تفضي الى شرح للإستخدام اللغوي ، متضمنا التكرار النسبي لاستخدام صيغ معينة او تواليف من الصيغ التي ترد في الكلام الفعلي"(٢) .

فضلا عن هذه الثنائية الأولى ، ولتعزيزها ، يقدم سوسير ثنائية أخرى تتعلق بدراسة الثنائية الاولى ، وهذه الثنائية هي (الآنية ، الزمانية) ، وترتبط الآنية في جوهر الفكر اللغوي لدى سوسير بالثبات والاستقرار (السكون) للغة داخل المجتمع الواحد ، وشكل مصطلح الآنية

---

(١) علم اللغة العام ، ٣٢ .

(٢) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، جونثان كلر ، ت : عز الدين اسماعيل، ٨٩ .

علامة فارقة في الدراسات اللغوية الحديثة ، اذ عمل على اخراجها من دائرة اللسانيات التاريخية ، والدراسات التعاقبية ، وهي دليل على "تحول الفكر وانتقاله من الإحتكام الى الماضي او الى التاريخ وجعله معيارا للانتقال الى الحاضر ومحاولة فهمه ودراسته"(١) .

والعامل الذي يعمل على حماية اللغة من أية محاولة لتغييرها – على وفق سوسير – هو طبيعتها الاعتباطية(٢) .

أما الزمنية (التاريخية ، التعاقبية) فتعنى بالتغيرات والتحولات التي تنتج عن اختلاف الكلمة الواحدة من لغة إلى اخرى ، وهي ترتبط بالكلام "فجميع أنواع التغيير تنبع من الكلام ، وكل تغيير يبدؤه عدد من الأفراد قبل ان يقبله عامة الناس فيدخل الاستخدام الشائع"(٣) .

ان هذا الفصل بين الآني والتاريخي اعطى الأولوية في دراسة وتفسير اللغة لـ "الوصف التزامني (الآني) وعدم ملاءمة الحقائق التاريخية لحقائق اللسان"(٤) .

ان التأكيد على الطابع الآني في دراسة اللغة ، جعل منها نظاما منغلقا ، مكتملا بذاته ، مكتفيا عن العالم الخارجي ، معتمدا على العلاقات التي تحققها الآنية (الحضور / الغياب) (المجاورة / الاستبدال) وبذلك تصبح اللغة الإنموذج "الاسمى لبنية علاقاتية مكتفية بذاتها ، لا أهمية لأجزائها المكونة لها الا بالتفاعل مع روابطها يقول سوسير : اللغة نظام ألفاظ معتمدة بعضها على البعض الآخر ، وتتأتى قيمة كل لفظة من الحضور الآني للألفاظ الاخرى"(٥) .

ان هذا التصور للغة بوصفها نظاما من العلاقات الداخلية ، استبعد فكرة ان تكون اللغة "ركاماً من الكلمات التي تتجمع بالتدريج عبر الزمن"(٦) ، بل أضحت تجربة مكتملة عبر علاقاتها الداخلية ، ان فهم سوسير للغة على هذا الأساس ، هو من جعل تصوره للعلامة ثنائيا ، عكس تصور بيرس الثلاثي .

---

(١) اللسانيات والدلالة (الكلمة) منذر عياشي ، ١٢٩ – ١٣٠ .

(٢) علم اللغة العام ، ٩١ .

(٣) م.ن ، ١١٥ .

(٤) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، ٨٠ .

(٥) البنيوية وعلم الاشارة ، ترانس هوكز ، ت : مجيد الماشطة ، ٢٣ .

(٦) النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت : سعيد الغانمي ، ٨٤ .

واعتمد سوسير في تثبيت فكرته حول العلامة على مبدأ "المحايثة" الذي أفرز فيما بعد التحليل المحايث الذي احتفل به البنيويون وهو يعني لديهم "ان النص لا ينظر اليه الا في ذاته مفصولاً عن أي شيء يوجد خارجه ، والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به ، فالمعنى نتيجة نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصاله عن أي شيء آخر"(١) .

ان هذا الفهم للغة والإنجاز المهم في اقامة الثنائيات الضدّية ، هما من حدّد تصور سوسير النهائي للعلامة ، هذا التصور القائم على الفصل بين الدال والمدلول وإقصاء المرجع الخارجي واعتماد مبدأ المحايثة عند تحليل النص .

ان الحقيقة الأولى التي أدركها سوسير ان الكلمة ليست معادلا لشيء معين في العالم الخارجي ، وبذلك أصبح تصوره يمثل ابتعادا تدريجيا عن "الشفافية الاولى للغة"(٢) ، وقطيعة مع تقاليد ثابتة وانفتاحا على فهم جديد يرى في اللغة نظاما اجتماعيا ونظاما من العلاقات "التي تعبر عن الأفكار ، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة او الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق ، او الطقوس الرمزية او الصيغ المهذبة ، او العلامات العسكرية او غيرها من الأنظمة ولكنه أهمها جميعا"(٣) .

وبما أنها اللغة أضحت لديه نظاما من العلاقات فإنه يرفض ان تصبح عبارة عن عملية لتسمية الأشياء ليس الا(٤) ، ومبررات الاعتراض تعود الى ان هذا الرأي "يزعم ان الأفكار معدة مسبقا وموجودة قبل الكلمات ، كما أنه لا يخبرنا هل ان الاسم في طبيعته صوتي ام سايكولوجي (....) ثم أنه يجعلنا نعتقد ان ربط التسمية بالشيء هو عملية بسيطة وهذا الاعتقاد بعيد عن الصحة"(٥) .

ان العلامة (اللغوية) عند سوسير كائن مزدوج الوجه ، يتكوّن من (دال) و(مدلول) وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة ، وهذان العنصران ، أحدهما (الدال) عبارة عن

---

(١) معجم السيميائيات ، سعيد بنكراد ، علامات ، المغرب ، ع (٤١) ، ٢٠٠٥ ، عن الانترنيت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .

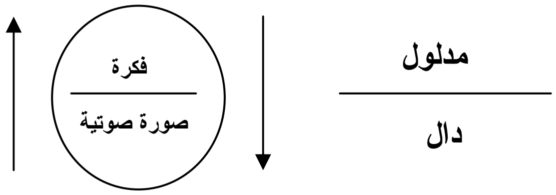
(٢) المرايا المحدبة ، ٢٦٩ .

(٣) علم اللغة العام ، ٣٤ .

(٤) م. ن ، ٨٤ .

(٥) م. ن .

صورة صوتية او سمعية او بصرية (صورة مادية) ، أما الآخــر (المــدلول) فهــو تــصور (مفهوم) ذهني غير مادي ، وبذلك تصبح العلامة اللغوية لديه كيانا سايكولوجيا ، له جانبان ، يتحدان في دماغ الانسان بآصرة التداعي ، ويمكن التعبير عنه بالرسم الآتي[١] :



وللعلامة اللغوية لدى سوسير صفتان جوهريتان[٢] :

الأولى : الطبيعة الاعتباطية للعلامة ، وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله ، ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية ، ان مبدأ الاعتباطية أحدث تحولا كبيرا في الدراسات اللغوية اللاحقة ، فقد عمل على تفكيك "مركزية الذات وإزاحتها بوصفها فاعلية لها الأولوية في تشكيل المعنى ، وعملت (الاعتباطية) على نقل المركز من الذات الى اللغة فـــ (الدال / المدلول) يرتبطان بالاعتباط ذهنيا ، وهذا الارتباط يحيز المفهوم بنية ممتلك اللغة (أي في الذهن) قبل تجسدّها ، ولكن عندما تتجسد العلامة ماديا تستبعد نية المتكلم وتلغى ، ليتشكل معنى آخر خاضع لمنطق اللغة ، فتلغي الاعتباطية بذلك (التاريخية) وتغدو العلامة كأنها ابتداء مصفر من أية حمولة ، فتخضع لشبكة العلاقات المسؤولة عن تأسيس المعنى"[٣] .

الثانية : الطبيعة الخطيّة للدال ، بما ان الدال يحدث في الزمن وله خصائص يقتبــسها من الزمن فهو :

١. يمثل فترة زمنية .
٢. تقاس هذه الفترة ببعد واحد هو البعد الخطي ، الذي يوجد على شكل متتالية او سلسلة[٤] .

---

(١) علم اللغة العام ، ٨٤ – ٨٥ .
(٢) علم اللغة العام ، ٨٦ .
(٣) جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية إنموذجا) ، جاسم حميد جودة ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية جامعة الموصل ، اشراف أ.د. ابراهيم جنداري ، ٢٠٠٢ ، ٢٧ .
(٤) علم اللغة العام ، ٨٨ – ٨٩ .

وعموماً فعملية الدلالة التي تحاول العلامة توصيلها لا تتوقف عند العلاقات بين الدوال والمدلولات ، فانتظام المفردات اللغوية (الوحدات الصغرى) في نسق أولي ، هو نسق الجملة ، يعطي لهذه المفردة بعدا آخر للدلالة يقوم على علاقاتها مع المفردات الأخرى داخل الجملة او علاقاتها مع المفردات الموجودة على المحور التتابعي (التجاوري) او المحور الأفقي (الحضور) ، او مع المفردات غير الموجودة في النسق الأول (الجملة) والتي يضمّها الجدول الاستبدالي (الغياب) الذي تشكله الحصيلة اللغوية للكاتب او المتلقي(١) .

ان العلاقات الاستبدالية والتجاورية هي التي تضفي على العلامة بعداً دلالياً ، ولهذا تصبح العلامة دالة عن طريق العلاقات التي تنشأ داخل النظام بين المفردات اللغوية ، وهيمنة العلاقة الآنية على العلامة يعطيها بعدا محايثا يقصر المعنى على النظام اللغوي فقط ولا يتعداه الى المرجع الخارجي .

د. ما بعد سوسير (اتجاهات العلامة) :

الآراء التي أسس بها سوسير لدراسة حديثة للغة ، وجدت لها أصداءً فيما بعد ، وتطورت هذه الدراسات اللغوية خصوصا مع حركة الشكلانيين الروس ، الذين أكدوا في أهم مبادئهم على ان مهمة البحث اللغوي والأدبي تتجلى في الكشف عن أدبية الأدب(٢) ، وعزل النص عن السياقات الخارجية ، لذلك ركز الشكلانيون على الوصف الآني للنص الأدبي ، مما فرض عليهم استعمال التحليل المحايث في معالجة تلك النصوص .

يعد (ياكوبسن) من أهم منظري هذه الحركة (الشكلانية) ، وقد قدمّ فهماً موسعاً لمفهوم العلامة عند سوسير ، ولا يتحدث ياكوبسن عن المفردة اللغوية / الجملة ، بل عن الرسالة (الخطاب) مما ألزمه بالاقرار بعدم وجود معنى أحادي ، بل معنى مهيمن على الرسالة بأكملها ، والعلاقات الاستبدالية والتجاورية عند سوسير يقابلها عند ياكوبسن مفاهيم اخرى هي الاستعارة والكناية(٣) .

---

(١) المرايا المحدبة ، ٢٧١ .

(٢) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيون الروس) ، ت : ابراهيم الخطيب ، ٣٥ .

(٣) المرايا المحدبة ، ٢٧٢ .

ولا يتحقق معنى العلامة عنده ، الا عندما تكون الرسالة قد استوفت شـــروطها مـــن وجـــود لمرسل ومرسل اليه ، ووسيلة اتصال وشفرة متعارف عليها من قبل المرسل والمرسل اليه ، وسياق يحدد الرسالة ، ويتضح ذلك على المخطط الآتي[١] :

سياق

مرسل ← **رسالة** ← **مرسل إليه**

صلة

سنن (شفرة)

والفعل التواصلي الذي تتوخاه الرسالة / العلامة يحصل اذا تمّ فهم الإرسالية من قبل المرسل اليه "وتمكن من الاجابة على الخبر على شكل إرسالية راجعة (...) ويصبح بـــدوره مرسلا والتبادل اللانهائي لهذا الشكل من العلاقة يحقق ما نسميه بالتواصل"[٢] .

وعلى خطى سوسير في اتباعه للإنموذج اللغوي واستقلاليته عن مرجعياته الخارجية، قدّم ليفي شتراوس بحثا في العلامة الاجتماعية وتصورا لإدراك "السلوك الحضاري والشعائر وعلاقات القرابة وقوانين الزواج وطرائق الطبخ والأنظمة الطوطمية"[٣] .

وهذا التصور قائم على العلاقات الضدية التقابلية القائمة بينها ، مما يجعل من بناهـــا مشابهة للبنية اللغوية ، وهذا ما دفع به الى عدم الاعتناء بالسياق الـــسردي للأســـطورة "بـــل بالنمط البنيوي الذي يعطي الأسطورة معناها ، فهو يبحث عن النية الفونيمية للأسطورة ، وهو يعتقد ان النموذج اللغوي سيكشف عن البنية الأساسية للعقل الانساني ، البنيـــة التـــي تغطـــي الطريقة التي تشكل بها الكائنات البشرية مؤسساتها وصنائعها وأشكال معرفتها"[٤] .

مما تقدّم يتبين ان شتراوس لم يقدم اضافة او تصورا جديدا للعلامة بل أعتمد علـــى آراء دي سوسير وحاول تطبيقها على الاسطورة بوصفها نوعا ثقافيا ، يتأسس عليه الفهم في الكشف عن الظاهرة الاجتماعية .

---

(١) قضايا الشعرية ، رومان ياكبسن ، ت : محمد الولي ومبارك حنون ، ٢٧ .

(٢) ما هي السيميولوجيا ، ١٠ .

(٣) البنيوية وعلم الاشارة ، ٣٠ .

(٤) النظرية الأدبية المعاصرة ، ٩٢ .

ومن الاتجاهات السيميائية التي استلهمت تراث سوسير اللغوي ، (سيمياء التواصل) ، ويمثلها كل من (بريتو ، مونان ، بويبسنس ...) ، والعلامة لديهم "حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما ، او العلامة بشيء ما"(١) وتصور جماعة التواصل يحكمه مبدأ لا يرى في العلامة الى أداة تواصلية او أداة قصد تواصلي(٢) .

لذلك لا تقصر سيمياء التواصل رؤيتها للعلامة على (الدال / المدلول) بل تضيف لها بعدا ثالثا هو القصد ، وبهذا أصبحت العلامة في سيمياء التواصل اداة تواصلية قصدية ، وفعالية هذه العلامة تحدد قدرتها التوصيلية .

ان الوظيفة / الطبيعة التواصلية للعلامة لا تختص بالعلامة اللسانية وانما توجد كذلك في العلامات غير اللسانية ، ويمكن دراسة العلامة على وفق بويبسنس على اساس أنها "دراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه"(٣) .

وبناءً على هذا التعريف ، يميز (بويبسنس) بين أنظمة التواصل المباشرة (الكلام البشري المنطوق) وأنظمة التواصل الاستعاضية "التي تترجم قانون الوحدات الشكلية للأنظمة الاولى الى نظام وحدات ثان ، مثل الكتابات كلها ، والمورس وقانون البحار الذي يعتمد إشارات يدوية والكلام الايمائي للصم والبكم ، غير ان هذا التواصل مشروط بالقصدية ، وارادة المرسل في التأثير على المرسل اليه ، ويعني ذلك ان تحديد معنى رهين بتعيين مقاصد المرسل والكشف عنها ، وبذلك تكون المقاصد ملمحا مميزا"(٤) .

من النماذج السيميائية الاخرى التي عمدت الى الإفادة من آراء سوسير إنموذج (رولان بارت / سيمياء الدلالة) ، الذي يرى ان البحث السيميائي يعود بالأصل الى مسألة الدلالة ، فالواقعة لا تدرس الا بوصفها دالة ، وافتراض وجود الدلالة يعني العودة إلى السيمياء(٥) .

---

(١) نقلا عن : شفرات الجسد ، ٤٢ .

(٢) دروس في السيميائيات ، ٧٢ .

(٣) م.ن .

(٤) شفرات الجسد ، ٤٢ .

(٥) دروس في السيميائيات ، ٧٤ .

وقد عمد (رولان بارت) الى قلب المقولة السوسيرية الأساسية التي أكدت ان السيميولوجيا هي العلم الذي يتسع ليشمل الأنظمة اللغوية (اللسانيات) وذهب الى النقيض من ذلك عند ما قرر ان السيميولوجيا هي من يشكل فرعا من اللسانيات(١) .

ويعتمد (بارت) في تثبيت فكرته هاته على قلة المجالات التي يمكن للسيميولوجيا ان تغطيها قياسا الى اللسانيات ، والمجالات غير اللسانية لدى بارت ما هي الا شفرات غير ذات أهمية ، ان لم تمتزج باللغة ، فـ "اللغة الانسانية ليست نموذجا للمعنى فقط ، وانما هي أساسه ، وبهذا الاعتبار فان الأشياء لا تدل الا بواسطة اللغة الانسانية التي تمدّنا بالمعنى ، ومعناها هو النموذج والمثال ، أما معاني الأشياء فهي لا تعدو ان تكون معاني ترمي الى الاقتراب من المعاني النموذجية التي توفرها اللغة ، ويعني ذلك ان تقطيعنا للعالم تقطيع لساني في جوهره ، اذ لا تتكون المعاني ما لم تكن هناك لغة ، اذ هي المنطلق والسند ، وعليه فان أي شيء لا يصير دالا الا بالإحالة على النسق الدال الأول لان ذلك الشيء ليس سوى مرآة للنسق اللفظي"(٢) .

ومن هذا المنطلق الذي ناقض به بارت مقولات سوسير الأساسية ، قامت رؤيته للأنظمة العلاميّة الاخرى (غير اللسانية) صور / أصوات / أزياء / طقوس ... الخ بوصفها أنظمة مشابهة للنظام اللغوي ، لهذا لم يهتم بتحليل ودراسة العلامة اللسانية فقط بل تعداها الى العلامات غير اللسانية ، وقد درسها تحت عنوان أساطير (ميثولوجيات) ، وهو لا يعني بهذا المصطلح علم الأساطير التقليدي ، أو الأسطورة بوصفها حكاية سردية قديمة بل "النظام المعقد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكونها مجتمع ما لكي يسند ويوثق شعوره بوجوده هو: أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه"(٣) .

ويقوم تصور بارت للعلامة على فهم جديد للمقولات التي قدمها سوسير وهذا الفهم على الرغم من اعتماده الأساس السوسيري ، الا أنه يحاول ان ينفك عنه – على الأقل في دائرة توسيع المصطلح وتجديده – فعملية اتحاد (الدال بالمدلول) التي تشكل العلامة في الفكر السوسيري ، يطلق عليها بارت مصطلح "الدلالة" ، أما الدال السوسيري فهو (شكل) عند

---

(١) ينظر : مبادئ في علم الأدلة ، رولان بارت ، ت : محمد البكري ، ٢٩ .

(٢) دروس في السيميائيات ، ٢٩ وينظر : السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، وائل بركات ، مجلة جامعة دمشق ، مج ١٨ ، ع (٢) ، ٢٠٠٢ ، ٦١ .

(٣) البنيوية وعلم الاشارة ، ١٢٠ ، وينظر : هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ت : منذر عياشي ، ٩-١٠٢ .

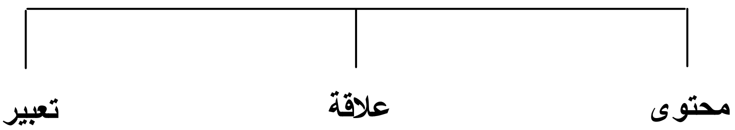
بارت ، والمدلول لديه يساوي المفهوم ، وهذا الاختلاف في التسميات لا يلغي حقيقة التطـــابق مع الآراء التي قدّمها سوسير مع اختلاف ان الدلالة التي يقصدها (بارت) لا تتولد من التقـــاء الدال بالمدلول ، بل تتولد على مستوى (الأسطورة) من خلال العلاقة الاتحادية بـــين الـــشكل (العلامة عند سوسير دال + مدلول) ، والمفهوم (المدلول البارتي)[١] .

لذلك فالانساق السيميائية لدى بارت تقسم على : النسق السيميائي من الدرجة الاولـــى (اللغوي) ، والنسق السيميائي من الدرجة الثانية (وهو الذي ينطبق عليه شكل الأسطورة)[٢] .

وبهذا فان بارت "يرى ان الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول (النسق السيميائي الأول) أما الايحاء او الظلال الدلالي فيتولد حين تتحول علامات المـــستوى الأول الى دوال محضة في المستوى الثاني ، فتشير الى مداليل ينجم عنها ، حين تتوحد دوالها بمداليلها دلالات جديدة ، وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي"[٣] .

وهذا التأكيد على التمييز بين الدلالات الحقيقية الحرفية للدوال والدلالات المجازية ما يسمى في الثقافة العربية بـــ (ظلال المعاني)[٤] .

وفي مرحلة لاحقة عمد بارت الى المزج بين مقـــولات (سوســـير) و(هيلمـــسليف) ، وبلورتها في طرح خاص ، فاللساني الدانماركي يلخص نظريته على هذه الشاكلة[٥] .



أما بارت ، فهو يبدل المفـــاهيم الهيلمـــسليفية ، التعبيـــر والمحتـــوى (اللـــساني او الميتالساني) بـــ بالمفاهيم السوسيرية ، الدال والمـــدلول علـــى مـــستويين ، المـــستوى الأول

(١) دليل الناقد الأدبي (اضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، ميجان الرويلـــي وســـعد البازعي ، ١١٢ – ١١٣ .

(٢) مبادئ في علم الادلة ، ٢٩ .

(٣) دليل الناقد الادبي ، ١١٣ .

(٤) المغامرة السيميولوجية ، هاشم صالح ، الفكر العربي المعاصر ، بيـــروت – بـــاريس ، ع (٤٤–٤٥) ، ١٩٨٧ ، ٥٩ .

(٥) ما هي السيميولوجيا ، ٤٥ – ٤٦ .

(التعيين) ، ويتضمن (دال التعيين / مدلول التعيين) ويشكلان المستوى الثاني (التضمين) الذي يتضمن كذلك (دال التضمين / مدلول الضمين) ، كما في الخطاطة الآتي :

<table>
<tr><td>دال التعيين</td><td>مدلول التعيين</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">دال التضمين</td><td>مدلول التضمين</td></tr>
</table>

وقامت عناصر السيميولوجيا لدى بارت على أربعة محاور رئيسة وهي(١) :

١. اللغة والكلام .
٢. الدال والمدلول .
٣. المركب والنظام .
٤. التقرير والإيحاء .

ثانياً . العلامـة والروايـة :

تأسيساً على الطرح السابق ، في تحديد مفهوم العلامة ، يتبين ان علـم العلامـات ، بحث عام يشمل جميع أنظمة التواصل ، على اختلاف مرجعياتها المعرفية من علوم ومعارف وآداب وطقوس ، ويبرز الأدب بوصفه نظاما تواصليا له خصوصية مميزة عن غيـره مـن الأنظمة التواصلية الاخرى ، فكل نظام تواصلي غير النظام الأدبي ، يقود القارئ – في أغلب الأحيان – الى قراءة مبرمجة أحادية المعنى تتوافق مع نظام فك شفراته ، قراءة لا تتغير فيها دلالات الأشياء الا بحسب خروجها على السياق الذي انتجت فيه ، بينما الأدب بوصفه نظاما يهدف التواصل يسعى جاهدا الى عدم الكشف بسهولة عن مدلولاته وآليات بناءه ، ويـستخدم في الأغلب (التلميح دون التصريح) ، مما يفرض خصوصية في التعامل معه ، وتتجلى هـذه الخصوصية في المرونة التي منحها (علم العلامات) لقارئ الأدب ، وهذه المرونـة حـررت النص / القارئ من القراءة الآلية / المبرمجة لعلامات النص الأدبي موجهة إياه نحو قواعـد علمية صارمة واجتهاد فردي ذاتي في وقت واحد(٢) .

---

(١) ينظر : السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، وائل بركات ، مجلة جامعة دمـشق ، مـج ١٨ ، ع (٢) ، ٢٠٠٢ ، ٦٣ .

(٢) علم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ) بلواهم محمد ، ٣٧ ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي).

هذه الخصوصية التي تتميز بها أنظمة التواصل الأدبية نطرح سؤالا مهمـــا : كيــف يمكن تحديد (قراءة) العلامة الأدبية على نحو عام والعلامة الروائية على نحو أخص ؟

فالرواية مدونة سردية تتكئ على نحو واضح على الواقع الحياتي ، الا أنها بخـــلاف أجناس ادبية اخرى (الشعر ، المسرحية) "لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحـــدد بمـــدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل"(١) .

وبهذا تبرز العلاقة الجدلية بين الواقع والمتخيل في التحكم بالصياغة الفنية لمفـــردات الشكل الروائي ، الذي تجتمع فيه التقنيات والدلالات المتناقضة وبما ان النصوص الروائيـــة تتكون حسب البحث السيميائي من شفرات متعددة يمكن عن طريقها استخلاص معنـــى مـــن حدث ما على اساس ان الهيئة النهائية للعلامة منتظمة كذلك من تلك الشفرات ، وهذه الشفرات هي "القوى التي تصنع المعنى"(٢) ، وهي علاقة تبادلية دلالية بين عنصرين يمكن لأحدهما ان يحل محل الآخر ، والشفرة code بمجملها هي القواعد والقوانين التي ترسم الطريقـــة التـــي يجب ان تحدد في معالجة مواقف معينة(٣) .

على هذا الأساس تحرص أغلب الروايات منذ مطلعها (عنوانها) على عرض عدد من العلامات التي تعمل على تحديد هوية النص وتبرز دلالاته المختلفة وعن طريقها يمكن للقارئ ان يقلص من التباسات النص الذي بين يديه(٤) .

وقد قدمت محاولات رائدة لدراسة سيميائية النص السردي ، لعـــل أبرزهـــا دراســـة (رولان بارت) لقصة بلزاك (ساراسين) والمعنونة S/Z وهي تصور "فعالية تفسيرية تبحـــث عن معنى نهائي ، (....) واختزال النص الى نمط واحد او رسالة لغوية واحدة"(٥) .

وبين (بارت) ان النص الذي درسه ما هو الا نسق يتكون من عناصر (شفرات) تعمل على خلق المعنى ويعمد في تحليله لهذه القصة الى عمليتين أساسيتين :

– الأولى : تقسيم (تقطيع) النص على وحدات قرائية ، ويشترط في هذا التقطيـــع ان يكون اعتباطيا بعيدا عن أية عملية منهجية .

---

(١) النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيرنار فاليط ، ت : رشيد بنحدو ، ٦ .

(٢) البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي) ، س. رافيندران ، ت : خالدة حامد ، ٧٠ .

(٣) القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، سيزا قاسم ، ٢٥ .

(٤) النص الروائي ، ٨٤ .

(٥) المعنى الأدبي (من الظاهراتية الى التفكيكية) ، وليم راي ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، ١٩٧ .

– الثانية : هذه العلمية معتمدة على الأولى اذ ان تقسيم النص الى "وحدات قد مكن بارت من التعرف على القوى الكبرى التي ترتب هذه الوحدات الصغيرة لتجعل منها وحدة كبرى ... مرئية ومفهومة ومحسوسة تسمى النص ... ويطلق بارت على هذه القوى اسم الشفرات"(١) .

ويعتمد بارت على الوحدات القرائية (الكبرى) في فك مغاليق الشفرات الرئيسة الخمس التي حددها واستنبطها من نص قصة بلزاك ، وهي التي "تنضوي فيها الدوال النصية كلها"(٢) . وهذه الشفرات هي(٣) :

١. الشفرة التخمينية .
٢. الشفرة الدلالية .
٣. الشفرة التأويلية .
٤. الشفرة الرمزية .
٥. الشفرة الإحالية (الإشارية) .

المحاولة الأخرى التي أفرزت تصورا جديدا في الدراسات السردية السيميائية ، جاءت على يد (أ– ج – غريماس)(*) الذي اعتمد في صياغة نظرياته على منطلقات كان من أبرزها : التأكيد على أهمية الاشتغال الآني للانساق اللسانية والآليات الدلالية ، وتطوير الجهاز المورفولوجي الذي قدمه بروب ، والعمل على اختزاله وتوسيع مجال تطبيقه ، ومن منطلقاته الاخرى مفهوم العامل ، والمقطع السردي ، والمكون العميق والمكون السطحي للنص السردي ، وكان همّ غريماس يتلخص في "تحليل القوانين التي تحكم العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء"(٤) .

---

(١) البنيوية والتفكيك ، ٧٠ .

(٢) م.ن .

(٣) ينظر : البنيوية وعلم الاشارة ، ١٠٦ – ١٠٩ .

(*) ينظر : المدخل النظري لفصل العلامة الزمنية .

(٤) ينظر : – دليل الناقد الأدبي ، ١٠٤ .

– البنية الدلالية ، أ. ج. غريماس ، ت : أحمد الفوحي ، علامات ، المغرب ، ع(١٣) ، ٢٠٠٠، عن الانترنيت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .

– أ. ج. غريماس (من تحليل الخطاب إلى تحليل المنهج) ، نزار التجديتي ، علامات ، الرياض ، مج (١٨) ، ع(٣٢) ، ١٩٩٩ ، ١٩٨ .

– السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، أ.ج. غريماس ، ت : سعيد بنكراد ، آفاق ، المغرب ، ع(٨–٩) ، ١٩٨٨ ، ١٢٤ .

ان المقاربات السابقة تقدم النص الروائي بوصفه كيانا لغويا شأنه شأن سلسلة من العلامات يقوم على بعض الكلمات (المقولات) الأساسية[١] .

وهذه العلامات (الرئيسة) هي من يعمل على توجيه القراءة وكشف المعنى ، وبما ان البحث في العلامة هو بحث في المعنى[٢] لذلك تنهض العلامة الروائية على جملة من الخصائص التي تميزها عن العلامات الأدبية في الأجناس الأخرى ، وان بدت في أحيان معينة متداخلة معها .

الخاصية الأولى : (التوليد) ذكرنا سابقا ان النص الروائي يتأسس على علامات رئيسة ولكن وجوده لا يتوقف على هذه العلامات فقط ، بل تنتظم حول العلامات الأساسية (تتولد عنها) علامات فرعية تعمل على تعزيز العلامة الأساسية ، وتمثل في أغلب الأحيان امتداد لمعناها العام .

الخاصية الثانية : (الامتداد) العلامة الروائية لا تميل نحو التكثيف المطلق (كما في العلامة الشعرية) بل هي مفتوحة على النص بأكمله ، ولذلك لا تتحدد بسهولة عن طريق مقطع سردي معين ، الا بربطه ببقية المقاطع ، وهذا الامتداد يفرض على العلامة الروائية صفة التشعيب / التشظي مما يوحي بالتكرار او الخروج عن المعنى العام الذي حددته العلامة الرئيسة .

الخاصية الثالثة : (التحول) فالعلامة الروائية تميل الى عدم الاستقرار والسكون ، وهذه الصفة تعود لسببين الأول طبيعة النص الروائي المرتبط بأحداث مختلفة وتطورات زمنية وتغيرات مكانية وتحولات اجتماعية تاريخية ، والثاني طبيعة العلامة ذاتها اذ تتقاطع في فضاءها منظومات معرفية مختلفة كل ذلك يفرض على العلامة الروائية نوعا من التحول/ التغيير ونمطا من عدم الثبات لتحقق للنص الروائي الحيوية وتبعده عن السكون .

الخاصية الرابعة : التعقيد / التركيب فـ "روح الرواية هي روح التعقيد ، وكل رواية تقول للقارئ : "ان الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن"[٣] .

---

(١) فن الرواية ، ميلان كونديرا ، ت : بدر الدين عرودكي ، ٨٨ .

(٢) ينظر : – اللسانيات والدلالة ، ٢٨ .

– جمالية العلامة الروائية ، جاسم حميد جودة ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الموصل، ٢٠٠٢ ، ٢٥ .

(٣) فن الرواية ، ٢٥ .

لذلك توصف العلامة الروائية بأنها علامة مركبة تميل للتعقيد والتعالق مع غيرها من العلامات وتبتعد عن تسطيح المعنى .

الملاحظ ان صفات العلامة الروائية ناتجة عن طبيعة الرواية بوصفها جنسا أدبيا متحولا قابلا للتغيير والتقاطع مع الأجناس الأدبية الاخرى والمعارف بصورة عامة .

ان العلامة الروائية هي بحث في تقنيات الشكل الروائي والمضامين التي يفرزها هذا الشكل ، وبهذا فهي دراسة تجمع بين (الشكل / المضمون) للوصول الى المعنى .

الفصل الاول

العلامة الزمنية

مدخل :

الزمن فكرة مجردة ، اهتمت بها التيارات الفلسفية والنقدية منذ القدم ، وهـي ركيـزة اساسية في جوهر المعرفة الانسانية ، التي تحاول ان تؤسس فعلها ، وتحقق كينونتهـا علـى المستويين التوجدي والتعاقبي ، وبهذا يتجلى الزمن مكوناً مرتهناً بـالخبرة الانـسانية التـي حاولت ان تفسره وتفهمه على نحو او آخر .

ولارتباطه بالخبرة الانسانية ، يرتبط الزمن ارتباطا لصيقا بالفنون التي هـي نتـاج بشري متدفق في الزمان ، وبذلك يتبدى الاهتمام بالزمن في كل فن[١] .

والفن الروائي "مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية ، كمـا هـو وسيط الحياة"[٢] .

وعن طريق التواجد الزمني في النص الروائي ، يحقق الاخير حـضوره المنطقـي بواسطة العلاقات الزمانية المتشابكة فالرواية ما هي الا "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[٣] . وبما ان اللغة عبارة عن افعال متتالية في الزمن ، وان الخطاب الروائي لا يحقق كينونته الا عـن طريق هذه اللغة ، لذا اصبحت الرواية مرتهنة باللغة ، فمن غيرها لا يمكن لاي نص سردي ان يحمل دلالة زمنية[٤] .

ولقد كان لحركة الشكلانيين الروس الأثر الحاسم في ادراج مقولة الزمن في النظريات النقدية التي اهتمت بالنصوص السردية على اختلافها ، وكانت آراؤهم حجر الزاوية للدراسات اللاحقة ، وخاصة تركيزهم على العلاقـات التي تربط بين الاحداث ، لا على الاحداث فـي حدّ ذاتها[٥] .

وهذا ما يفسر استعارة السرديين ، الكثير من المفاهيم اللسانية ، معتمدين في ذلك على الصلة الوثيقة بين اللغة والادب .

ان الثنائية الضدية التي اطلقها الشكلانيون الروس (الحكاية / الخطاب) هي من اعطى الاساس النظري والتطبيقي للدراسات اللاحقة ، وهذه الثنائية اعتمدت على التفريق الذي أقامه

---

(١) الزمن والرواية ، أ . أ. مندلاو ، ت : بكر عباس ، ١٧ .

(٢) الزمن في الادب ، هانز ميرهوف ، ت : اسعد رزوق ، ٩ .

(٣) الزمن والرواية ، ٧٥ .

(٤) الوجود والزمان والسرد ، تحرير : ديفيد وورد ، ت : سعيد الغانمي ، ١٣ .

(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ١٩٢ .

(توماشفسكي) بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ، ويظهر هذا التمييز الاختلاف الجذري بين عرض الاحداث على نحو متسلسل زمنيا (مبدأ السببية) ، وبين اعادة ترتيب الاحداث على وفق طريقة فنية معينة تعتمد الاثارة والتشويق ، وتكسير خطيّة الاحداث ، وبهذا يتشكل الزمن جماليا عن طريق التلاعب بانساقه المختلفة[١] .

وتأسيسا على هذه الثنائية ، كانت الانطلاقة الحقيقية للدراسات السردية ، التي يظهر عن طريقها الاختلاف القائم بين نظام الاحداث في الحكاية وطريقة عرضها (السرد) . وتعتمد الدراسة السيميائية في تحليلها للنص السردي على محورين اثنين هما : المحور الذي يركز على التمييز بين القصة والخطاب (الشكلاني) ، والمحور الآخر الذي يميز بين النص والاحداث من ناحية اخرى (السيميائي)[٢] ، وهذا ما حدا بان تتجه الدراسات السردية اتجاهين كبيرين :

أ . الاتجاه الشكلي / اللساني :

برز اهتمام اصحاب هذا الاتجاه بالخطاب دون الالتفات إلى الحكاية ، ودرسوا العلاقات القائمة بينهما (حكاية / خطاب) على وفق ثلاثة مستويات : المحكي - الحكاية - السرد[٣] . ان التركيز على الخطاب ادى إلى الاهتمام بالتقنية السردية ، فاصبح البحث عن المعنى مرتهنا بـ (الشكل / التقنية) لدى اصحاب هذا الاتجاه ، ولهذا عدت السردية الشكلية الخطاب "جملة كبيرة وهو يكوّن بطريقة ما مثل جملة تقريرية (...) مشروع سرد صغير"[٤].

وعدّ (تودوروف) النص الادبي بناءً لغويا[٥] ، اما (هاريس) فيقدم مفهوما للخطاب يعتمد فيه على المنجز اللساني ، ويرى فيه ان الخطاب لا يعدو ان يكون مجموعة من الجمل المتتالية ، والمنغلقة التي يمكن من خلالها دراسة بنية مسلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية[٦] .

---

(١) نظرية المنهج الشكلي ، ١٨٠ .

(٢) السيمياء والتأويل ، ١٨٥ .

(٣) نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) ، جينيت وآخرون ، ت : ناجي مصطفى ، ٩٧ .

(٤) التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارث ، ت : حسن بحراوي – بشير القمري – عبد الحميد عقار ، آفاق (المغرب) ، ع (٨–٩) ، ١٩٨٨ ، ٩ .

(٥) الانشائية الهيكلية ، ت. تودوروف ، ت : مصطفى التواتي ، الثقافة الاجنبية (بغداد) ، ع (٣) ، ١٩٨٢ ، ٤–٥ .

(٦) نقلا عن فضاء النص الروائي ، محمد عزام ،١٦ .

ويقدّم اصحاب هذا الاتجاه مكونات الخطاب على انها مكونات الفعل ذاته فـ (رولان بارت) لا يجد في الخطاب السردي الا العناصر الرئيسة للفعل من ازمنة ومظاهر وصيغ وضمائر[١] ويتابع (تودوروف) بارت عندما يماثل بين دراسة الخطاب والفعل ، على أساس المقولات الاساسية للفعل[٢] .

لذلك اصبح لعنصر الزمن اهمية واضحة في تحليل الخطاب شكليا ، وقدّمت في ذلك من خلال الاتكاء على الموروث الشكلاني واللساني مقاربات عدة لضبط آلية اشتغال الزمن داخل النص الروائي .

يميز (بنفنست) في هذا الاطار بين انماط ثلاثة من الازمنة وهي[٣] :

١. الزمن الفيزيائي / الطبيعي للعالم : وهو زمن خطي غير متناه يقيسه الفرد على وفق احساساته وايقاع حياته (زمن ذاتي) .
٢. الزمن الحدثي : وهو زمن الاحداث الذي يغطي حياتنا بوصفه متتالية من الوقائع (زمن موضوعي) .
٣. الزمن اللساني : وهو مرتبط بالكلام ، ومنبعه الحاضر ، وهو في الواقع زمنان ، زمن الخطاب ، ويتميز بمستوى الحضور ، وزمن الحكي ، ويتميز بمستوى الانقضاء .

ويعتمد (بارت) على آراء بنفنست ويعمل على تطويرها ، ويؤكد ان ازمنة الافعال لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص ، بقدر ما تكون غايتها تكثيف الواقع وتجميعه عن طريق الربط المنطقي للاحداث[٤] .

وفيما بعد يعود (بارت) عند تحليله للسرد بنيويا ، إلى طرح آرائه حول الزمن ، اذ عدّه مستوى من مستويات الخطاب وان المنطق السردي هو الذي يكشف عن الزمن ، فضلا عن ذلك فإن "الزمن لا وجود له او لا يوجد على الاقل الا وظيفيا أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي : ان الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق ، وانما ينتمي إلى

---

(١) التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، ت : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، آفاق ، المغرب ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ ، ٩ .

(٢) الشعرية ، ت . تودوروف ، ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ٤٥-٤٦ .

(٣) نقلا عن : فضاء النص الروائي ، ١٢٢-١٢٣ .

(٤) درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ت : محمد برادة ، ٤٨-٤٩ .

المرجع ، فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي ، اما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي او واقعي"[١] .

والسرد لدى تودوروف فن زماني بامتياز[٢] ، وهو عندما يدرج مبحث الزمن في دراسته للخطاب يعتمد في ذلك على عدم التطابق والاختلاف القائم بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب ، فالاول خطي والثاني متعدد الابعاد ، ويرصد تبعا لذلك ثلاث علاقات تقوم بين زمنية العالم المقدَّم (الحكاية) وزمنية الخطاب المقدِّم ، وهي : النظام – المدة –التواتر[٣].

يحاول (جيرار جينت) ان يقدم جهازا منضبطا في تحليل الخطاب الروائي ، لذلك فهو يرصد ثلاثة مفاهيم مختلفة ومتداخلة للسرد / الخطاب[٤] :

- المعنى الاول – وهو الاكثر تداولا والشائع في الوقت الحاضر ، ويشير إلى الملفوظ السردي أي الخطاب الشفاهي او الكتابي ، الذي يتكفل اخبارنا بالحدث او سلسلة الاحداث .
- المعنى الثاني – ويختص بعملية تعاقب الاحداث الحقيقية والخيالية التي تكوّن موضوع الخطاب .
- المعنى الثالث – وهو الاقدم ، ويشير إلى الحدث ، لكنه ليس الحدث في ذاته هذه المرة ، بل الاحداث المتكونة من ان احدهم يروي شيئا .

ويطرح (جينت) مشكلة الزمن في النص الروائي "من افتراض مسبق يراهن على وجود زمن في درجة الصفر ، عليه يتأسس تطابق او تفاوت زمن المحكي وزمن القصة"[٥]. ان التطابق او الاختلاف / التفاوت بين زمنين (الحكاية / الخطاب) ، تترك الباحث امام علاقات ثلاث عند محاولته ضبط البنية الزمنية وهي :

---

(١) التحليل البنيوي للسرد ، ت : حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار ، آفاق (المغرب) ، ع (٨–٩) ، ١٩٨٨ ، ١٦ .

(٢) نقلا عن : السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، ت : عبد الله ابراهيم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٢) ، ١٩٩٢ ، ٢٧ .

(٣) ينظر : مقولات السرد الادبي / ت . تودوروف ، ت : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، آفاق (المغرب) ع (٨–٩) ، ١٩٨٨ ٤٤ والشعرية ، ٤٨–٤٩ .

(٤) مدخل إلى التحليل البنيوي والشكلي للسرد ، يحيى الكبيسي ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥–٦) /١٩٩٧ ، ٥٧

(٥) النقد البنيوي والنص الروائي ، ٢/ ٥٣ .

- العلاقة الاولى – وهي تمثل مجمل العلاقات التي تنشأ بين "الترتيب الزمني لتتابع الاحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[١] وعلاقات الترتيب او المفارقة الزمنية ، تتجلى في النص الروائي عبر تقنيتين :

١. الاستذكار / الاسترجاع و "يشكل كل استرجاع بالقياس على الحكاية التي يندرج فيها – التي ينضاف اليها – حكاية ثانية ، زمنيا تابعة للاولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[٢] وللاسترجاعات انماط عدة منها :

- استرجاع خارجي : وتبقى "سعته كلها خارج سعة الحكاية الاولى"[٣] ووظيفته تكميل هذه الحكاية .
- استرجاع داخلي : وهذا النمط خلاف الاول اذ تكون سعته داخل الحكاية الاولى[٤] .
- استرجاع مختلط : وتكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الاولى ، ونقطة سعته لاحقة لها[٥] .

بعد ذلك يقدم جينت تفريعات واقساماً متعددة لنمط الاسترجاع الداخلي .

٢ – الاستباق : ويذكر جينت ان اقسام وانواع هذه التقنية ، خارجية ، وداخلية ، وان التفريعات الاخرى هي ذاتها الموجودة في تقنية الاسترجاع[٦] .

وبناءً على رأيه فإن المفارقة الزمنية قد تمتد وتشمل انواعا اخرى مثل[٧] :

١ – استباق على استرجاع .

٢– استرجاع على استباق .

وبذلك يكون الزمن امام حركتين تعمل احداهما على الغاء الاخرى .

- العلاقة الثانية – وهي تمثل العلاقة بين "المدة المتغيرة لهذه الاحداث او المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع) لروايتها في الحكاية"[٨] ، والمقصود بهذه العلاقة ، السرعة

---

(١) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،جيرار جينت،ت : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي،٤٦.

(٢) م . ن ، ٦٠ .

(٣) م . ن .

(٤) م . ن .

(٥) م . ن .

(٦) خطاب الحكاية ، ٧٦–٨٥ .

(٧) م . ن ، ٨٦–٩٢ .

(٨) م . ن ، ٤٦ .

السردية التي يتم من خلالها مقارنة زمن السرد / الخطاب قياسا على زمن الحكاية ، وحدد جينت لهذه العملية تقنيات أربع : التلخيص - الحذف - المشهد - الوقفة الوصفية .

- العلاقة الثالثة - علاقات التواتر / التكرار "بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[١] وانماط التواتر لديه :

١. ان يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، ويطلق عليه اسم الحكاية التفردية[٢] .
٢. ان يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية[٣] .
٣. ان يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة ، ويدخل (جينت) رواية (وجهات النظر المتعددة) ضمن هذا السياق[٤] .
٤. ان يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية ويطلق عليه اسم الحكاية الترددية[٥] .

ب. الاتجاه السيميائي :

الحكاية دون الخطاب هي مجال الاهتمام هنا ، فهي قد اصبحت "ترسيمة الرواية الاساسية ومنطق الافعال ونحو الشخصيات ، وهي كذلك مجرى الاحداث المنتظم زمنيا"[٦]. وبهذا كشفت السرديات السيميائية عن وجود بنيات عميقة منظمة للخطاب ، والتمظهرات السردية هي من يجعلها متوارية ، والسبب في ذلك ان كل مقطع سردي يحتوي على خطاب مضموني يمكن تحليله بوصفه مشروعاً سردياً[٧] .

الشكلانية الروسية كانت كذلك الرافد الاساس لاصحاب هذا الاتجاه ، فالجهاز الاجرائي / الوظائفي الذي قدمه (فلاديمير بروب) لتحليل الحكاية الخرافية ، كان المنطلق لدراسات لاحقة افادت منه ، فقد حاول (غريماس) ان يقدم صياغة جديدة لهذا الجهاز تستوعب

---

(١) خطاب الحكاية : ٤٦-٤٧ .

(٢) م . ن ، ١٣٠ .

(٣) م . ن .

(٤) م . ن ، ١٣١ .

(٥) م . ن ، ١٣١-١٣٢ .

(٦) القارئ في الحكاية ، ١٣٣ .

(٧) ينظر : - السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، أ . ج . غريماس ، ت : سعيد بنكراد ، آفاق (المغرب) ع (٨-٩) ، ١٩٨٨ ، ١٢٤ .

- مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس (المسار السردي والنموذج السردي) ، عبد العزيز بن عرفة ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع (٤٤-٤٥) ، ١٩٨٧ ، ٢٦ .

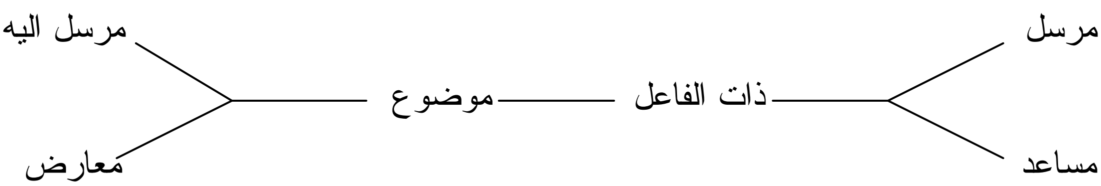
الاجناس الحكائية بأكملها ولا تنغلق على ذاتها ضمن حدود الحكايــة الخرافيــة . ومنطلــق غريماس الاساس مفهوم العامل(*) ، اما المنطلق الثاني لديه ، فيعمد من خلاله إلى مــستويين في الخطاب :

المستوى الاول – المستوى السطحي ، الذي ينقسم على مكونين[1] :

١. مكون سردي – يعتمد على متابعة التغيرات الطارئة على حال الفواعل .
٢. مكون صوري – (بياني) وهدفه اخراج الانظمة الصورية الموجودة في النص .

والأنموذج العاملي لدى غريماس ينهض على ثلاثــة ازواج مــن العوامــل (ذات / موضوع) (مرسل / متلقي) (مساعد / خصم) وهذا الأنموذج يخضع لعلاقات بــين العوامــل تتراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد .

والشكل الآتي يوضح هذه العلاقات :



ان العلاقة التي تربط بين الذات الفاعلة والموضوع هي اساس الحركة السردية فــي انموذج غريماس وعلاقات الاتصال والانفصال هي من يحدد المسار السردي ، وبذلك يتحكم المكون الصوري في المكون السردي ، ويكشف عن المعنى الموجود في النص عبر آليتــين هما :

- المسار الصوري – ويعرفه غريماس بانه "مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعــضا ، ويحيل بعضها عن بعض ، فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مــسارا صــوريا يحمل عنوان وسائل النقل"[2] .
- التجمع الصوري – وهنا نكون ازاء علامة مركزية تتفرع عنها علامات ثانوية[3] .

(*) ينظر : مدخل فصل الشخصية .

(١) في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، محمد الناصر العجمي ، ٣١–٣٨ .

(٢) نقلا عن : في الخطاب السردي ، ٧٩ .

(٣) م . ن ، ٨٠ .

– المستوى الثاني – (المستوى العميق) وهو الذي يختص بدراسة البنيات العميقة للنص مستندا على نظام الوحدات المعنوية الصغرى .

مع المستوى العميق نحن امام اشكاليات متعددة ، فهناك المعانم السياقية ذات القدرة التوليدية ، وهي اصغر الموضوعات المعنوية وغير قابلة للتجزئة ، وتتكون من ازواج متضادة (حياة / موت) (انساني / حيواني) (منغلق / منفتح) وهذه المعانم تتجمع وتتواشج فيما بينها ليطلق عليها اسم (القطب الدلالي) ، فالحياة / الموت يتجمع حول كل منهما مجموعة من المعانم المتصلة فيما بينها وكل منها نطلق عليه اسم (القطب الدلالي) والذي يربط بين هذين القطبين الدلاليين ما يسمى بـ (المحور الدلالي)(١) .

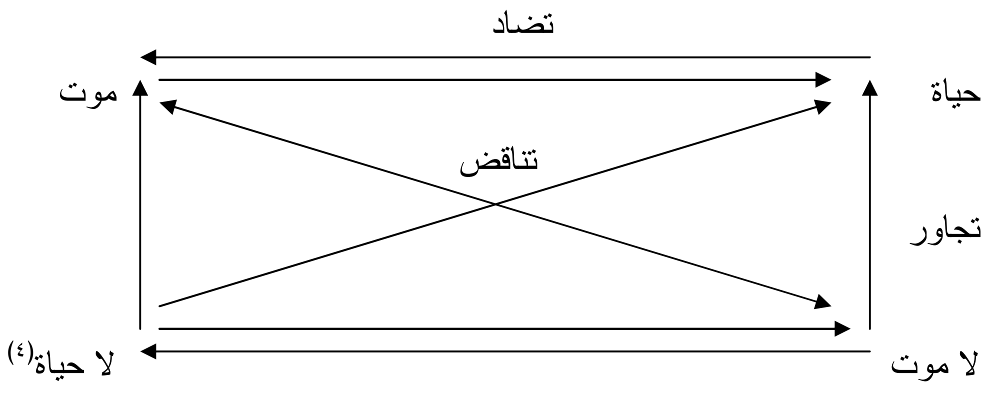
وبهذا لا يكون استنباط المعنى من البنية السطحية للنص فقط ، وانما بالاعتماد كذلك على البنية العميقة للنص ، وتوليد المعاني من هذه البنى(٢) .

بناءً على ذلك يقترح (غريماس) انموذجا ينظم من خلاله العلاقات المعنوية للنص ، ويربط به بين التعارضات والتناقضات ، وهذا الانموذج هو (المربع العلامي) الذي يعتمد مبدأ المقابلة والاختلاف .

"والمربع العلامي في الحقيقة شكّل بحثاً يمكن استعماله على جميع المستويات : مستوى الدلالات الضمنية البسيطة او النواة الدلالية / مستوى الخطاب من حيث الوظائف ومستوى الخطاب من حيث المفردات"(٣) .

ويوضح (غريماس) علاقات المربع العلامي بالمخطط الآتي :

وجود (محور دلالي)



---

(١) في الخطاب السردي ، ٩٠-٩٢ .

(٢) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ، سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، ١١٩ .

(٣) م . ن ، ١٢٢ .

(٤) في الخطاب السردي ، ٩٥ .

الاشكالية الثانية التي يحاول غريماس طرحها هي قضية (المقطع السردي) ، على اساس ان الباحث ينطلق من المقطوعة القصصية لا من الجملة التي هي كيان نحوي لا يمكن ان يكون ركيزة للبحث عن الدلالة[١] .

وعلى الرغم من ذلك فان الجملة السردية هي المكون الاساس في البنية السردية الكبرى ، وبهذا نكون ازاء بنية سردية صغرى (جملة) وبنية سردية كبرى (مقطع) . وخلاصة القول ان البنية السردية الكبرى (مقطع / وحدة / بنية) ما هي الا قصة مكتملة بذاتها ، قد تكون مستقلة او تابعة لما بعدها ، وفي الحالة الاولى يكون المقطع مكتفيا بذاته ، ومتطابقا مع مسار الحكاية الاولى ، وفي الحالة الثانية يندرج مع باقي اجزاء الحكاية ، وبهذا تكون الرواية سلسلة من المقاطع المتآزرة لاداء دلالتها الكلية[٢] ، وهناك صيغ ثلاث تترابط المقاطع السردية في النص بالاعتماد عليها وهي :

التتابع - اذ تنتظم المقاطع على وفق التسلسل الخطي فتكون نهاية مقطع بداية لمقطع اخر .

التناوب - وتتمثل في سرد مقطعين او اكثر بالاعتماد على التداول بينهما .

التضمين - ويتمثل بايراد حكاية فرعية (او حكايات) في صلب الحكاية الاصلية ومثاله قصص الف ليلة وليلة[٣] .

ان محاولة الجمع بين السردية الشكلية والسردية السيميائية ، تحقق وتضمن لتحليل الخطاب الروائي ، التماسك وعدم الانحياز لجانب التقنية على حساب المعنى او العكس ، فاهتمام السردية الشكلية انصبّ على التقنية (الشكل) من دون المعنى ، والسردية السيميائية حصرت همها في البحث عن علاقات المعنى ، ولكن الربط بين الشكل والمضمون (علاميا) كان مع انجازات سوسير اللغوية واصحاب المدرسة البنيوية ، اذ اعطت قيمة للمدلول في النص ، وبذلك اصبحت عملية التحليل ذات اتجاهين رئيسين ، احدهما يهتم بالخطاب / التقنية والثاني يهتم بالحكاية / المعنى . وتأسيسا على هذا المهاد النظري ، سيكون هذا الفصل مبنيا على ثلاثة مباحث ، كل مبحث يتكون من بنية سردية كبرى ، تنضوي تحتها وحدات سردية ومن ثم مقاطع ، وستختص كل بنية بجزء من الثلاثية ، تكتمل به حدود (مقطع سردي كبير)، ويرتبط دلاليا وبنائيا في الوقت ذاته مع بقية الاجزاء / المقاطع .

---

(١) في الخطاب السردي ، ١٢٢-١٢٣ .

وينظر : - النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، ٨٦-٨٧ .

- التحليل السيميائي للخطاب السردي ، عبد الحميد بورايو ، ٧-٩ .

(٢) في السرد (دراسات تطبيقية) ، عبد الوهاب الرقيق ، ١٦٦-١٦٧ .

(٣) م . ن ، ١٦٧-١٦٨ .

المبحث الاول
البنية السردية الاولى

تبدأ احداث هذه البنية السردية مع دخول داود باشا بغداد منتصرا ، وتمتد إلى نهاية الجزء الاول من الثلاثية ، واحداث نقل سيد عليوي (قائد الجيش) إلى مدينة كركوك ، وتضم هذه البنية ، خمس وحدات سردية .

- الوحدة السردية الاولى (النصر) :

تمتد هذه الوحدة من نهاية المعركة ودخول بغداد (ص ٢٥) إلى مقتل سعيد باشا على يد سيد عليوي (ص ٦٤) .

تنفتح هذه الوحدة على استباق داخلي تمهيدي[١] ، يتطلع بحذر إلى ما سيأتي من احداث اعقبت المعركة الفاصلة بين داود وسعيد ، فالراوي الخارجي (غير المشارك) ، يقدم تطلعات عن قرب دخول داود باشا مدينة بغداد التي تسودها اجواء الترقب والحذر والخوف ، وتأخذ هذه التوقعات المستقبلية شكل التخمين عن دخول المدينة او عدمه "اختلى داود باشا بمحب الدين المرادي ، كبير المنجمين ، ليقرأ له الطالع ، وليستشيره حول انسب الاوقات لدخول بغداد (...) وفي يوم الجمعة العشرين من شباط ، قال محب الدين المرادي للباشا همسا وهو يستعد للتهليل والتكبير : حان وقت السعد يا باشا وبغداد منذ اليوم لك ، فاذا اصبحت الشمس في برج الزوال صلِّ ولا تتأخر في الدخول ادخل بغداد آمنا ،ادخلها بدون تأخير"[٢].

ان هذا الاستباق الداخلي الذي لا يتجاوز المدى الزمني للحكاية الاصلية ، ولا يبتعد عن حاضر القص الراهن الا قليلا ، يشكل مفارقة زمنية اولى في الخطاب ، تعمل على بث اجواء الترقب في الزمن الحاضر ، والتطلع بحذر إلى المستقبل المغيب ، وهذه البنية الزمنية الاستباقية لا تذهب بعيدا عن حاضر القص ، بل تعمل بوصفها تمهيدا للاحداث الخطيرة التي سيتم سردها لاحقا ، ولن يتأخر السرد كثيرا لتحقيق صحة الاستباق ، بل يقدم مشهدا طويلا عن دخول القوات المنتصرة بقيادة داود باشا لمدينة بغداد "لما كبر المؤذن معلنا منتصف

---

(١) ينظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ١٣٣ .

(٢) ارض السواد ، عبد الرحمن منيف ، ١ ، ٢٥-٢٦ .

النهار ، وما ان انتهت الصلاة ، وكانت قصرا ، حتى دقت الطبول ايذانا بالدخول ، فامتطى الباشا حصانه وهمزه ، فمد الحصان رجله اليمنى ، كما اكد الكثيرون ، واقتحم ، وكان هذا من مطالع الخير والبركة ، وبلمح البصر اجتاز الباب الشرقي ، وبلمح البصر اصبح الباشا في بغداد"(١) .

بعد توالي المشاهد المتضمنة نهاية المعركة ، ودخول القوات المنتصرة مدينة بغداد ، يعمد السرد إلى استخدام اكثر من تقنية زمنية (استذكار – استباق – تلخيص – حذف – مشهد – تواتر) . فعند التمهيد لمقتل (سعيد باشا) الوالي السابق ، نكون اولا امام استباق مفتوح على زمن الحكاية بأكملها ، وهذا الاستباق يعلن عن احتمالية حدوث عملية القتل "توصل عليوي ، وبحس فطري ، ان المشكلة التي يجب ان تحل لكي يكتمل النصر ، التخلص من سعيد باشا ، كان يعرف مثل داود باشا ، ان حمادي جريح يعاني سكرات الموت ، وبالتالي لا يشكل أية خطورة . اما الخطر ، كل الخطر ، فهو سعيد"(٢) .

ويتداخل هذا الاستباق مع استرجاع يأتي مباشرة بعده ، لكي يحدد الاسباب التي دعت سيد عليوي إلى قتل سعيد "في اليوم الاول استراح سيد عليوي وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله . تذوق من جديد طعم الاهانات التي تلقاها من سعيد : الاعتقال ثم اصدار حكم الاعدام ، والتهديد بالتنفيذ كل يوم . ثم تدخل الباليوز لتخفيف حكم الاعدام ، وكيف رفضه سعيد اول مرة ، ورفض في المرة الثانية ، واخيرا حين وافق مضطرا قال انه يفعل ذلك اكراما للقنصل ، لان الآغا يستحق الاعدام اكثر من مرة (...) استعاد الآغا هذا الشريط من الذكريات فامتلأت نفسه بالمرارة والحقد ، وقرر ان لا ينتظر ، وان ينتقم بنفسه"(٣) .

ان التلاعب بالانساق الزمنية الثلاثة واعتماد (الحاضر) نقطة انطلاق نحو المستقبل ، ومن ثم العودة إلى الماضي لتنوير القاريء باسباب الحقد المتبادل بين الرجلين ، كل ذلك يحمل في طياته اشارات جمالية ودلالية ، فالماضي هو من يؤثر في اعادة ترتيب وصياغة اوراق الحاضر ، ومن هذا الحاضر يمكن ان نطل على المستقبل ، وبذلك يكون كل من النصر (الحاضر) والحقد (الماضي) عملا على تحديد نهاية سعيد (الإعدام) .

---

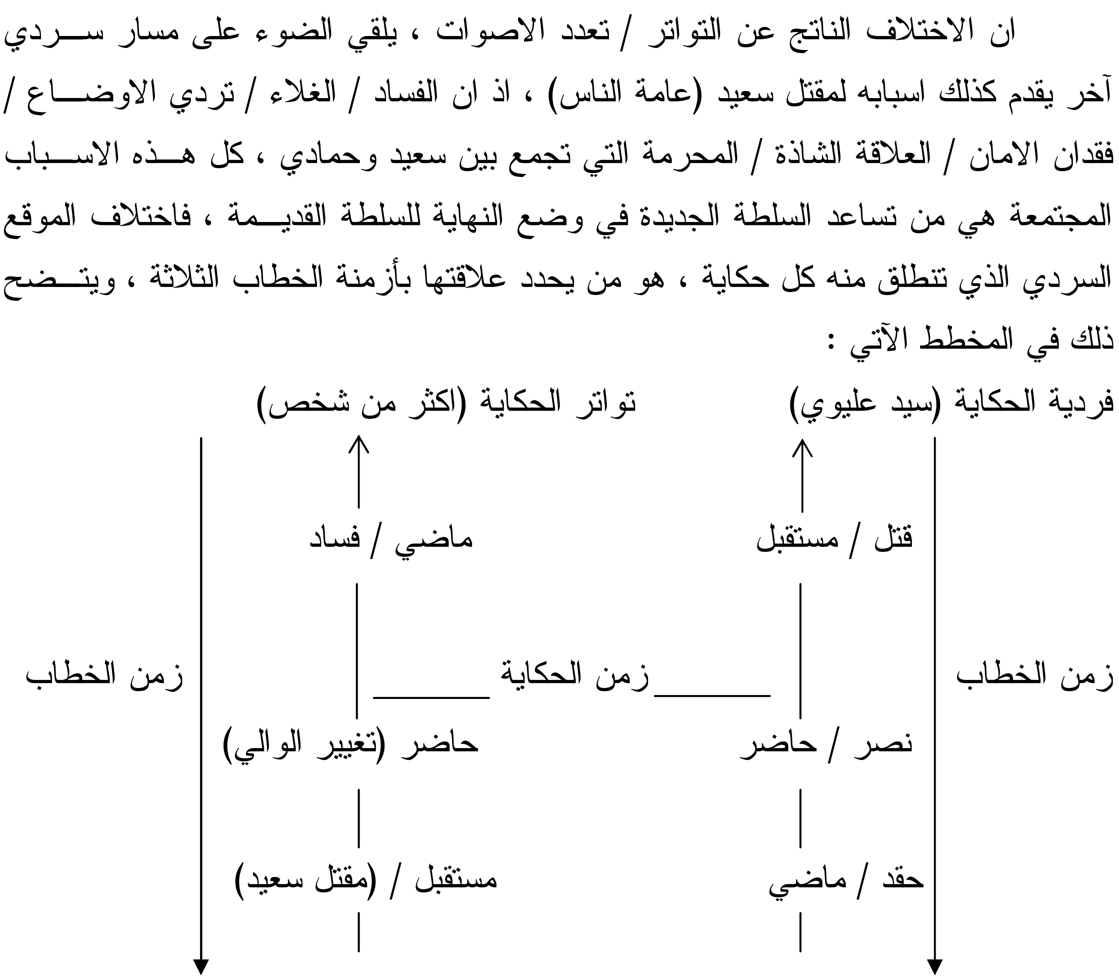
(١) الرواية ، ٢٦/١ .

(٢) م . ن ، ٣٤ .

(٣) م . ن ، ٣٥ .

بتواتر حكائي يقترب من تقنية التعدد الصوتي[١] ، يستعرض السرد مقتل / نهاية سعيد ، ويعتمد هذا التواتر على رواية ما حدث مرة واحدة اكثر من مـــرة (مـــرات لا متناهيـــة) ، ويزاوج جينت بين هذه التقنية وبين روايات (وجهات النظر المتعددة)[٢] ، ان المزج بين هـــذا النمط من التواتر ، وتقنية تعدد الاصوات (وان كانت نسبية في الثلاثية) يعود بالاصـــل إلـــى رغبة السرد / السارد ان لا يكون التواتر / التكرار مطابقا او مشابها للـــنص الاول ، علـــى الاقل حكائيا ، ويضمن له الاختلاف على مستوى الدلالة ، مع تعدد الروايات .

ان الاختلاف الناتج عن التواتر / تعدد الاصوات ، يلقي الضوء على مسار ســـردي آخر يقدم كذلك اسبابه لمقتل سعيد (عامة الناس) ، اذ ان الفساد / الغلاء / تردي الاوضـــاع / فقدان الامان / العلاقة الشاذة / المحرمة التي تجمع بين سعيد وحمادي ، كل هـــذه الاســـباب المجتمعة هي من تساعد السلطة الجديدة في وضع النهاية للسلطة القديـــمة ، فاختلاف الموقع السردي الذي تنطلق منه كل حكاية ، هو من يحدد علاقتها بأزمنة الخطاب الثلاثة ، ويتـــضح ذلك في المخطط الآتي :



ان الزمن لدى (عامة الناس) لا يبدو مفهوما الا من خلال تراتبيته (ماضي – حاضر – مستقبل) وبذلك فهو يشكل خطا مستقيما ، وتفهم الاحداث وتفسر من خلال هذه الخطيـــة ، اما السلطة فالتلاعب الزمني (على المستوى الفعلي) هو الاساس في تصورها عنـــد رســـمها للاحداث .

---

(١) الرواية ، ١/٥٤-٦٣ .

(٢) خطاب الحكاية ، ١٣١ .

- الوحدة السردية الثانية (الهدوء) :

تحتل هذه الوحدة المساحة النصية الاكبر قياسا بالوحدات الاخرى في هـذه البنيـة ، وتضم الاحداث التي اعقبت النصر ومقتل سعيد ، وحالة الهدوء النسبية التي تمتعت بها مدينة بغداد ، ومحاولات داود اعادة تأهيل مؤسسات الدولة ، واستعراض عدد كبير من الشخصيات واستجلاء اثار النصر والهزيمة عليها .

باسترجاع داخلي مؤسس على الحكاية الاولى ، تقدم اولى الشخصيات التي جنت ثمار النصر (عزرا بن سليم) - صرّاف بغداد - "إلى جانب داود باشا ، غير بعيد عنه وهو يدخل إلى بغداد منتصرا ، بعد ظهر ذلك اليوم من شباط ، كان عزرا بن سليم روفه . لقد عاد عزرا اعاد اخيرا ظافرا ، وها هو يحتل موقعا متقدما على كثيرين في الموكب ، وقد حرص وبـذل جهدا لكي يبقى متقدما وان يراه الناس في ذلك الموقع"(١) .

على شكل ذكريات متقطعة يعرف القارىء لمحـات عـن تـاريخ هـذه الشخـصية المحورية ، وتتداخل الذكرى مع الراهن ، وتعمل على تحريكه وبنائه ، ويعتمد الخطاب فـي هذا على الماضي الذي يتقيد إحياؤه – عن طريق تداعي الذكريات – بموضوعة شـعورية حاضرة ، على وفق باشلار(٢) ، فالهدوء الذي يبدو سمة الحاضر (حاضر الخطاب) في هـذه الوحدة السردية يرجع إلى ان اغلب المقاطع السردية تعتمد على تقاطع الاستذكارات الطويلـة مع المشاهد او الوقفات الوصفية ، لتحقق الاخيرة ، هدوءا على المستويين النصي والدلالي ، اذ ان هدف الخطاب تبطئة عجلة السرد لتسليط الضوء على الاحـداث والتـصرفات الآنيـة للشخصيات ، وهذا ما نلاحظه عند تتبعنا لشخصية القنصل الانكليزي (ريتش) فالذكرى البعيدة التي عملت بكل طاقتها على التأثير في تشكيل الحاضر ، تكاد تتوارى امام التوقفات السردية "قد تنقضي اعوام عشرات الاعوام ، ولا يأتي إلى العراق مثل كلوديوس جـيمس ريـتش ، شخصية نادرة ، تراث تراكم عبر الايام والسنين ، حالة من الغواية الآسرة للـسيطرة علـى الاخرين (...) ان الشرق البعيد موطن الف ليلة وليلة ، هو الذي ينادي ابنهـا (...) ان حلمـا اقوى من النبوءة ونشوة اشد فتكا من الخمرة المعتقة ، ورغبة كالشبق ، ما دفع ريتش ليـتعلم العربية والتركية والفارسية"(٣) .

---

(١) الرواية ، ١ ، ٧٤ .

(٢) جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت : خليل احمد خليل ، ٤٧ .

(٣) الرواية ، ١/ ٨٥ .

ان عملية تقليص زمن الخطاب على حساب تمدد زمن الحكاية والزمن الكتابي ، هي احدى اهم صفات الوقفات الوصفية ، والوصف في هذه المقاطع التابعة للوحدة السردية الثانية لا يعمل على ايقاف تام لحركية الزمن السردي ، الناتجة عن مفارقة الاستذكار ، الممتدة إلى مدى غير محدد اصلا . وانما يحدث تداخل بين الوصف والسرد ، ولهذا يتأرجح الخطاب ، بين الحركة والسكون ، مكونا ما يعرف بالصورة السردية ، التي تعمل على عرض الموجودات الموصوفة على نحو اقرب إلى الحركة(١) .

ولذلك لا تنتج الوقفة الوصفية سكونا دائما على مستوى الخطاب ، وانما تتأرجح / تتراوح بين تقلص الخطاب وتمدد الحكاية وحركة الشخصية وسكونها ، لتكوّن دلالة ذات معنى عن الهدوء الذي اعقب المعركة والذي يسبق المعارك اللاحقة .

وهو يستعرض شخصيات اخرى كان لها دورها في حصار بغداد ، يبقى السرد محافظا على صفة التباطؤ / الهدوء ، وعلى الرغم من اعتماده على الحذف والخلاصة عند الاستذكار ، الا ان ذلك لا يخلو من الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية التي تحاول الغاء زمن الخطاب تماما .

عندما يعرض السرد شخصية اخرى (الشقي هوبي) ، يصر على استخدام تقنية الاستذكار مزاوجاً معها تقنيات تسريع السرد "ولد هوبي في محلة الشيخ عمر ، وهناك نما وترعرع ، عرف الفقر والحرمان منذ الصغر ، لان اباه توفي باكرا ، ومنذ الصغر سيطرت عليه ، رغبة ان يدافع عن الفقراء ، وتمنى لو يستطيع ان يؤمن لكل واحد منهم ما يكفيه من الثياب والطعام"(٢) .

في هذه الوحدة يعمد الخطاب إلى الاجواء البانورامية ، ويستعرض اكثر من شخصية، مركزا على ماضيها ، ومن ثم تطلعاتها المستقبلية واثار النصر والهزيمة عليها ، وموقعها (الشخصية) من الاحداث البارزة . اما نمط البناء الزمني المعتمد فهو التناوب / التوازي ، أي سرد قصتين او اكثر تدور احداثهما في مدتين زمنيتين متوازيتين(٣) .

---

(١) وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، ٥٢ .

(٢) الرواية ، ١ ، ١٣٧-١٣٨ .

(٣) مقولات السرد الادبي ، ت . تودوروف ، ت : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، آفاق (المغرب) ، ع (٨-٩) ١٩٨٨ ، ٤٤ .

ففضلاً عن الشخصيات السابقة التي قدمها السرد ، نجد شخصية أخرى ، وهي ساسون ، صراف بغداد السابق ، وفي هذا المقطع تختلط الذكرى مع تقنيات تسريع وتوقيف السرد " بعد ان دخل داود باشا بغداد غاب ساسون مع الذين غابوا ... لا بل ان غيابه بدأ اثناء الحصار ، او على التحديد في الايام الاخيرة منه ، اذ بعد ان بدأ سعيد بفرض ضرائب جديدة، والاستدانة من التجار ، وبعد ان باع عددا كبيرا من خيوله ، في محاولة لتأمين متطلبات الحرب ، احس ساسون ان المركب بدأ يغرق ومن الافضل ان يغادره في الوقت المناسب . لا يريد ان يتحمل العبء بعد ان اقفرت خزائن الوالي ، كما لا يريد ان يتورط مع التجار بان يكون السيف الذي يستعمله سعيد لحملهم على تقديم القروض ، ادعى المرض ثم ما لبث ان غاب" [١] .

ان التناوب هو سمة هذه الوحدة ، فلا يكاد السرد يتوقف عند شخصية ، حتى ينتقل إلى اخرى ، متناولا ماضيها وحاضرها ، فبعد ساسون ، تأتي شخصية اخرى ، وهي (روجينا) المرأة المشبوهة ذات الصلات الكثيرة مع قادة الجيش والسراي والقنصلية الانكليزية "كانت في اول شبابها : جميلة ، صغيرة كأنها لعبة ، وكانت بحاجة إلى الحب والحماية معا . ولم يتأخر لطف الله في ان يقدم لها الحماية ولم يطل الوقت ليقع في حبها . كانت روجينا لا تحب ان تتذكر كل شيء بعد مرور السنين ، لأن الشيء الذي لا يمكن ان تنساه : ان الرجل الذي يخافه جميع الناس ، والذي يخيف الحكومة ايضا ، واذا ذكر اسمه تتداعى صور ووقائع لا نهاية لها عن شجاعته والاعمال التي قام بها ... ذاك الرجل الذي كان يخلق كل هذا الخوف كان جبانا معها"[٢] .

دلالة المقطع الاستذكاري ، ستتأكد فيما بعد عندما يتبين الدور الكبير لهذه المرأة وشبكة العلاقات التي تقيمها مع شخصيات الرواية . ودورها في توجيه الاحداث .

وهذه المعلومات المكثفة تصلنا عن طريق رواة مختلفين ، فمرة نكون ازاء راو كلي العلم ، يعرف حتى ادق اسرار ومشاعر الشخصيات ، وتارة نحن امام راو يعتمد مبدأ الرؤية مع ، ولا يستطيع ان يمدنا بآراء وتفسيرات الاحداث قبل الشخصيات ، وفي حالات نادرة نكون مع راو يعرف اقل من الشخصية[٣] . وهذه المعلومات مرتبطة بالاستذكارات التي قد

---

(١) الرواية ، ١ ، ١٨٩ .

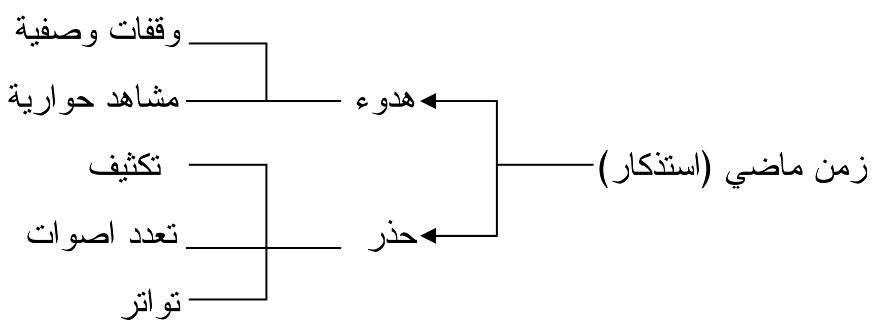
(٢) الرواية ، ١ ، ٢٢٢ .

(٣) ينظر : – الادب والدلالة ، ت . تودوروف ، ت : محمد نديم خشفة ، ٤٥ .

– تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، ٢٨٦–٢٨٩ .

تعود في احيان كثيرة إلى زمن الطفولة ، إلى ماض بعيد غير محدد ، وهذه الذكريات تمتــد سعتها في بعض الاحيان ، وفي احيان اخرى تتقلص لحساب موقفات السرد .

مع هذه التقنيات البنائية ، ولتقديم صورة مكثفة لشريحة واسعة ، يتأسس البناء الزمني على تقنية التناوب التي تفسح المجال ، امام بعض الاصوات الروائية في الظهــور ، وبيــان مواقفها حول ما يجري ، ويحدث تقاطع بين الشخصيات الرسمية والــشعبية ، مــع دخــول شخصية (هوبي) ، ان تقنيتي الاستذكار والتناوب تجعلان الخطاب في حالة تكثيــف زمنــي وسردي وتعدد في وجهات النظر ، وقبل هذا تضع الشخصية في موقع انتظار / هــدوء . ان التأكيد في هذه الوحدة على الزمن الماضي ومحاولة دمجه بالحاضر لتفسيره ، تجعــل مــن الاستذكارات ، بانماطها وخاصة الاستذكارات الخارجية التي تعمــل علــى تنــوير الحكايــة الاصلية وتكميلها ، والاستذكارات الداخلية المتضمنة داخل الحكاية الاصلية / الاولى ، تسيطر على زمن الخطاب على نحو لافت ، وتضمحل الاستباقات لــصالحها ، ولا تتــواتر الا فــي النادر ، اما الهدوء الذي يرافق الذكريات فإنه يتأتى من تقليص زمن الخطاب لــصالح زمــن الحكاية ، وتواتر الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية ، وكل هذا يتضح في التخطيط الاتي :



- الوحدة السردية الثالثة (الحاكم) :

تكاد هذه الوحدة ان تختص بالوالي داود باشا ، وتبدأ من "مع تزايد عدد الناس حــول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد" (ص ٢٣٦) إلى "ويتواصل دوي بغداد ، ويغــرق فيــه الجميع" (٣٠٧) .

يعتمد البناء على استذكارات كثيرة جــدا ، اغلبهــا غيــر محــدد المــدى ، وهــذه الاستذكارات لا تأتي متتابعة ، انما تنطلق من ذاكرة متشظية ، اما الاستباقات فاغلبها مغلوط ولا تتحقق ، وتبقى اقرب إلى الآمال والاحلام المجهضة .

يتضح في هذه الوحدة التركيز على الشخصية المحورية (داود) في الثلاثية ، بعد توليه حكم ولاية العراق (١٨١٧م) وما يحمل من طموحات ومشاريع لبناء دولة قوية ، تبتعد كثيرا عن السلطة المركزية في اسطنبول ، وتضع حدا لتدخلات القنصلية الانكليزية ، وتأسيس جيش قوي قادر على قمع التمردات الداخلية ، والتدخلات الخارجية ، وقبل هذا ، هناك محاولة لكشف العالم الداخلي لهذه الشخصية / التاريخية ، ومعاناته من الوحدة وعدم فهم الاخرين لطموحاته "مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد ، ورغبته بالانعزال تقوى ، لم يكن هكذا من قبل ، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ ان عاد إلى بغداد واصبح واليا ، ومع كل حدث جديد ، يحس ان الذين حوله يزدادون بلادة ، او يصبحون اقل قدرة على فهم ما يريد . صحيح انه يتبادل معهم الحديث ، ويتبسط في الكثير من الاحيان ، وهو يشرح ويوضح ، وكانوا يصغون إليه ويهزون رؤوسهم دلالة الفهم ، كما تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة ، لكنه يحس انهم في عالم آخر ، وربما لم يستوعبوا ما قصد اليه ، وهذا ما جعله يتألم ويمتليء بالضيق"(١) .

في هذا المشهد الذي يرهن الخطاب على مستوى حاضر القص ، تتكشف جوانب من شخصية (دواد باشا) التي تعيش صراعا بين (الماضي / الحاضر) و(جورجيا / العراق) مما يفرض عليها ان تتوزع في مشاعرها واحلامها وتطلعاتها ، وتعيش هذا الازدواج / الانشطار على مستويين : داخلي يتضح فيه لجوء الشخصية إلى ماضيها البعيد ، وخارجي تتأكد فيه حالة الانفصام بين هذه الشخصية وباقي الشخصيات . وبناء على هذا ينصب اهتمام (داود) على الدولة ومحاولته السيطرة على كافة مفاصلها ، وعلى ابنته الصغرى (محسنة) ، التي ولدت قبل وقوع الاحداث الكبيرة في حياة والدها ، لذا عدّها فألاً حسنا له ، "ما كان يشغل داود باشا ، وقد لاحت الفرصة بعد طوال انتظار ان يشيد دولة لم تقم مثلها من اقدم العصور ، ولعل اول شيء ينبغي توفره : اسرة كبيرة شديدة الترابط لا يستطيع ان ينفذ اليها احد الغرباء"(٢) .

مقابل هذه الدولة القوية التي يريد ، تنهض (محسنة) ابنة الوالي المصابة بالشلل منذ الولادة ، وباءت كل المحاولات العلاجية في شفائها بالفشل ، وتتبدى محسنة مجسدة لاحلام والدها الكبيرة ، هذه الاحلام والآمال التي تتلاشى في ارض السواد ، وعلى الرغم من

---

(١) الرواية ، ١/٢٣٦ .

(٢) الرواية ، ١/٢٨٠ .

محاولات داود احياء مشروعه وكما ان (محسنة) لم تمش في يوم ما ، كذلك مشروعه لم يكتب له الاكتمال "بعد الربيع والصيف والشتاء ، كل شيء في محسنة يكبر ويتفتح الا الساقان ، فانهما لا تكبران الا بمقدار ، وكلما كبرتا يزداد العجز ويظهر اكثر . ومع الكلمات والاسئلة التي تتبعثر من الفم الذي يشبه اللوزة ، حين ترى من هو اصغر منها يتسلق الحائط ليقف ، او يمسك باحد اصابع الكبار لينهض"(١) .

وفي موضع آخر يبدو داود امام الدولة / محسنة وهو يقف عند رهان كبير "وجاء ربيع اخر بعد شتاء طويل . وداود باشا الذي انشغل بامور عديدة ، لم يستطع ان يتابع المسائل الصغيرة ، او ان يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم ، ومع ذلك لم ينسها ، ولم تغب عن باله . لكن ما ان رأى نباهة الطفلة ، وطلاقة لسانها ، وما ان بدات عيونها تدغدغ شرايين قلبه ، حتى تعلق بها اكثر من قبل ، واصبح اقل استعدادا لفراقها ، لم يكن ذلك شفقة او حزنا ، كان رهانا كبيرا وتحديا لا يفتر"(٢) .

امام هذا الحاضر الذي يعمل داود على تشييده ، ينهض الماضي بدلالات مختلفة ، على وفق الذكرى وموقف الشخصية منها ، فالماضي لدى داود يمثل الامان / الاهل / الموطن الاصلي / الابتعاد عن ناس لا يمكن له ان يتفاهم معهم ، لذلك تقوده ذاكرته دائما إلى مسقط رأسه (جورجيا) مما يشكل مفارقة زمنية بين الحاضر والماضي ، ومكانية بين جورجيا والعراق ، فذاكرة (داود) تعمل على الموازنة بين احداث الماضي (الفقر - العبودية - الاهل) وبين احداث الحاضر (السلطة – البناء) ، والاعتماد هنا يكون على ذاكرة تقارن بين هذين الزمنين او ما تسمى (ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي)(٣) .

ان الحاضر المحفوف بالمتاعب لا يوازي الحنان / الأمان / الأهل الموجود في الماضي ، وترتسم صورة هذا الماضي بتواتر الاستذكارات المفتوحة وغير محددة المدى والسعة "في ليالي السهد وما اكثرها ، كان داود باشا يسافر بخياله إلى اماكن عديدة ، ويستعرض وجوها واحداثا لا حصر لها ، لكن في الفترة الاخيرة استبدت به جورجيا ، ويستغرب ان تفليس التي كانت غائبة طوال سنين وسنين اصبحت توافيه في الكثير من هذه الليالي ، فجأة يجد نفسه يرحل إلى هناك إذ تهف نفسه رائحة الأرض ودخان ايام الشتاء"(٤).

---

(١) الرواية ، ٢٤٢/١ .

(٢) م . ن ، ٢٤٤ .

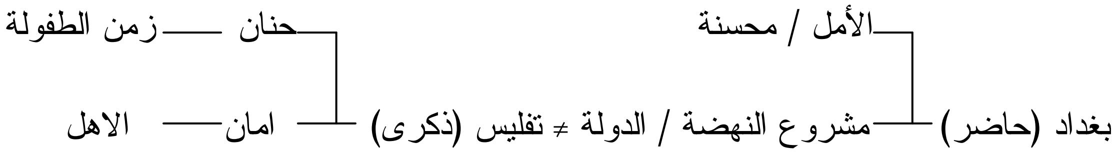
(٣) دلالة الذاكرة في النص الروائي (قراءة في علامية الزمن الماضي) ، علاء جبر محمد ، الموقف الادبي ، دمشق ، ع (٣٧٥) ، ٢٠٠٢ ، ٣٢ .

(٤) الرواية ، ٣٠٠/١ .

وتتكرر هذه الذكريات "ورغم ان تفليس تعاوده مرة بعد اخرى في ليالي السهد ومعها وجه امه بشكل خاص ، ثم تتعاقب بعد ذلك الوجوه : جورجي عمانوئيل ، شـنـاي ، ابـوه ، وشيو ، اخوه وديمتري ، اخوه الاصغر ، وتتراءى له صورة الكلـب الـذي كـان عنـدهم هناك"[١] .

وفي مقطع سردي اخر "وفي ليالي السهد الطويلة المضنية لا يعرف كيـف ينـام او متى ، يتقلب عشرات المـرات ، يغير مواضع اليدين والـرجلين ، يرسـم صـورا مليئـة بالاشجار ، ويشرع يعدها لكي ينام ، وبعد ان يعد الاشجار ويعد غيرها ، يرجع إلى العد من جـديد ، إلى ان ينزلق دون ان يحس إلى نوم مليء بالاحلام ، وكانت هناك دائما مريم تنادي عليه ، تشير اليه ، وحين يتحرك ليجيب تختلط عليه الكلمات ، لا يعرف بأية لغة يخاطبها او ماذا يقول"[٢] .

تبدو الذاكرة محرضة لداود فالأسر ، والعبودية ، واليتم ، وفراق الاهل ، والخدمة في سراي سليمان باشا ، كلها عوامل ساعدت في بلورة الحاضر والانتقال من فضاءات بغداد إلى فضاءات مغايرة (تفليس) بحثا عن الاحباب والأمان ، وتتراءى لداود عند تذكره اشياء حميمية افتقدها ، تعمل على شكل مسار صوري (وجه الام / رائحة الارض / دخان المـدافيء فـي الشتاء / وجوه الاهل / اللغة التي افتقدها / مريم بابعادها الدلالية المختلفة) كلها تحيل علـى تفليس والأمان المفقود وزمن الطفولة ، وتفليس بوصفها علامة زمنية / مكانية (مركبة) تحيل على تلك العلامات الفرعية التي اختزنتها ذاكرة داود طويلا ، والاسترجاعات في اغلبها هـي استرجاعات خارجية مفتوحة السعة على الحكاية الاصلية ، ويتضح هذا في الترسيمة الآتية :



---

(١) الرواية ، ٣٠٢/١ .

(٢) م . ن ، ٣٠٦ .

- الوحدة السردية الرابعة (التمرد) :

تمتد هذه الوحدة "من الدروس التي تعلمها داود ، وهو في سراي سليمان باشـا" (ص ٣٠٨) إلى "تغير الجو فجأة ، اصبح مرحا" (ص ٢٠٤) .

تضم هذه الوحدة المقاطع السردية المتعلقة بالحملة العسكرية الاولى لداود باشـا فـي المنطقة الغربية (الفرات الاعلى) بعد التمرد الذي قادته عشائر تلك المنطقة ، وتحفـل هـذه الوحدة بالكثير من الاشارات التاريخية التي تحيل على الزمن الواقعي (نهايات ١٨١٧) . يبدو داود مثقلا بالاعباء التي تحملها مع الولاية ، ويسيطر عليه انموذج بناء دولة قوية ، لذلك فهو يرى مصر وفرنسا - في تلك المرحلة التاريخية - درسا يجب ان يفيد منـه ، ومـن خبرتـه الشخصية وما اختزنته الذاكرة عن تاريخ هذا البلد "داود الذي كان يراقب مـن دون تعـب ، وكان يعيد هذه الدروس على نفسه لئلا ينساها ، كثيرا ما لجأ إلى التاريخ يقـرؤه ، ويـستعيد عبره ، لأن المهمة التي نذر نفسه لها : اما ان تظفر او تخيب ، ولا يحتمل الامر حلا وسطا، لم يكن ينام في بعض الليالي ، كان يفكر ويخطط ويحلم ، وكان يفرح ويحزن ويخطط ويحلم، فالعبء كبير ، والاعداء كثر ، والناس حوله يفهمونه ولا يفهمونه"[1] .

ورهان داود واضح على الحاضر والمسـتقبل ، وامكانية الافـادة مـن الماضـي ، وتغيير الحاضر ، وصولا إلى نتائج في بناء الدولة / الحلم / المشروع ، وبذلك يبدو الخطاب، على الرغم من مرجعيته التاريخية المحددة ، مؤسسا على مرجعيات (واقعية) أخرى متقدمة أو سابقة له ، عملت على اقامة الدولة أو الحلم .

ويعتمد الخطاب في هذه الوحدة على التتابع الزمني لكي يـضمن متابعـة للتسلـسل التاريخي لاحداث الحملة العسكرية ، فضلا عن التتابع يبدو المشهد - الذي هو عبـارة عـن "فصل محدد - حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان ، او أي قطع في استمرارية الـزمن ، ان المـشهد حادثـة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات ، حادثة عرضية منفردة او مشهد منفرد حيوي ومباشـر . والمشهد هو العنصر الدرامي او المسرحي في الرواية وفعل الحاضر مستمر بالقـدر الـذي يستغرقه المشهد"[2] - هو المسيطر فالخطاب مرتهن باجواء الحاضر (حاضر الخطاب) لـذلك

---

(١) الرواية ، ٣٠٨/١ .

(٢) بناء المشهد الروائي ، ليون سرميليان ، ت : فاضل ثامر ، الثقافة الاجنبية ، (بغداد) ، ع (٣٤) ، ١٩٨٧ ، ٧٨ ، وينظر : عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اوئيليه ، ت : نهاد التكرلي ، ٥٤ .

يميل السرد إلى التباطؤ في بعض اجزائه ، ويتم تطابق (جزئي) بين الحكاية والخطاب ، فضلا عن المشهد ، فالحذف والخلاصة متواجدان ، والحذف اقل تواترا من الخلاصة ، لميل الخطاب نحو التسلسل التاريخي "تجنب داود باشا الجنوب والاهوار آثر ان تكون اولى معاركه العسكرية غربا ، على ضفاف الفرات وهو يخترق الصحراء في رحلته ، قبل ان يتفرع ، ويصبح بحرا لا تعرف ضفافه وحدوده ، وقبل ان يغيب مجراه في تلك المستنقعات التي لها بداية لكن لا تنتهي . صحيح ان الصحراء قاسية ، خاصة على جند لم يتعودوا مناخها ، لكن الخريف دخل مبكرا تلك السنة ، مما جعل القادة وهم يستقبلون الليالي الرطبة المنعشة ، يسرفون في اطلاق الاحكام واستباق النتائج ، واعدين أنفسهم بانتصارات سهلة وغنائم لا حدود لها (...) كانت تعليمات داود باشا للآغا وكبار الضباط :

– لا نريد حربا طويلة ، يجب ان تكون الحرب خاطفة ؛ ولا نريد نصرا صغيرا ، يجب ان يكون النصر كبيرا ومدويا ، بحيث يتردد صداه في جميع انحاء الولاية ، ويسمع به البعيد كما شهده القريب"(١) .

ان جميع المشاهد التي عرضها الخطاب هي بالاساس مشاهد تلخيصية ، او مشاهد حوارية ، فالتلخيص يعمل على تقديم عام للمشاهد والربط بينها(٢) ، وعلى العموم ، فالمشاهد التلخيصية تحفز السرد ، وتزيد من سرعة وتيرته ، وهذا ما يتناسب مع طبيعة الحدث (المعارك) "في اليوم الخامس استراحت القوات الزاحفة ، وفي اليوم السادس وقعت المعركة الاولى ، وقعت شرقي الفرات ، كما ارادها سيد عليوي ، كانت معركة قاسية ، سالت خلالها دماء كثيرة ومن الطرفين"(٣) .

وفي مقطع سردي آخر "تلك الليلة ، ثم لثلاثة ايام متتالية ، وقعت امطار غزيرة ، مما ادى إلى توقف المعارك تقريبا . وما عدا عمليات قنص من الطرفين والانشغال بمواجهة الاعباء الجديدة التي فرضها الطقس ، فإن كل طرف غرق بالوحول والشلل ، وايضا بتعذر معرفة او تقدير الخطوات التالية للطرف الاخر"(٤) . وتستمر وتيرة تسريع السرد "ومر اليوم الاول ، ومر اليوم الثاني ، دون ان يحدث شيء لكن فجر اليوم الثالث شهد التحرك الكبير من جهة الجنوب الشرقي ومن جهة الشمال الغربي"(٥) .

---

(١) الرواية ، ٣٢٣/١ .

(٢) ينظر ، تحليل الخطاب الروائي ، ١٨١ .

(٣) الرواية ، ٣٢٩/١ .

(٤) م . ن ، ٣٣٠ .

(٥) م . ن ، ٣٣٥ .

فضلا عن الاهتمام بالمشاهد ، فإن الخطاب يحرص على تقنية زمنية اخرى – الحذف – او اسقاط فترات زمنية مهملة ، وليس لها قيمة في تحديد مسار الخطاب ، ويتضح هذا عند نهاية فصل وبداية فصل جديد ، فبعد سرد احداث واجواء المعركة ، ينتقل الخطاب فجأة إلى فضاء جديد ، الحفلة التي اقامها داود باشا لضباطه الذين ساهموا في قمع التمرد "اقام داود باشا احتفالا كبيرا لقواته المنتصرة . اقام الاحتفال في السراي ، ودعا اليه رجال الدولة والوجهاء وارباب الشعائر الدينية والتجار ، وحرص على ان يكون من بين المدعوين شيوخ العشائر ، وعدد من اغوات الاكراد"(١) . ومن ثم ينتقل السرد إلى الحفلة الثانية " ... واقيم احتفال ثان في القلعة ، كان هذا الاحتفال مختلفا عن الاحتفال الذي اقامه الوالي"(٢) .

ان الاعتماد على تقنيات (الخلاصة – المشهد – الحذف) تماشى تماما مع العلامة المهيمنة في هذه الوحدة ، فالتمرد ، عادة ، يتطلب سرعة في الاداء . مما يسم الخطاب بالتسريع الزمني ، وعدم الوقوف عند المقاطع السردية ، غير الفاعلة في مجرى الاحداث .

- الوحدة السردية الخامسة (العشق) :

تنفتح هذه الوحدة على المقطع السردي "ليلة القلعة غيرت بدري صالح العلو تماما" (ص ٤٠٣) وتنتهي بـ "وهكذا نقل الآغا إلى الشمال" (ص ٥٤٠) . بعيدا عن الكثافة التاريخية بايحاءاتها المتعددة ، ينفتح المخيال السردي في هذه الوحدة ، على التقاطع الثاني المهم بين التاريخي / الرسمي والمتخيل / الشعبي . فبعيدا عن الوالي ، والسراي ، والحملات العسكرية يوجه الخطاب اهتمامه نحو علاقة الحب بين (بدري) مرافق الباشا و(نجمة) احدى الفتيات المشبوهات العاملات لدى روجينا ، وبتتابع زمني يبدأ في هذه الوحدة ولا ينغلق الا في خاتمة الثلاثية ، يحدد الرسمي بمسمياته المختلفة المصير المأساوي للشعبي . وعلى النقيض من الوحدات الاربع السابقة ، تتحول لغة السرد إلى الشفافية ، وتتعدى التقريرية ، ويتضح ان الخطاب يتأسس على المونولوج الداخلي غير المباشر "الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ،ويقدمها كما لو انها كانت تأتي من وعي لشخصية ما"(٣).

---

(١) الرواية ، ٣٤٩/١ .

(٢) م . ن ، ٣٦١ .

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ت : محمود الربيعي ، ٤٩ .

فضلا عن المونولوج الداخلي ، يتقاطع في فضاء هذه الوحدة الوصف والتأمل الذاتي ، اللذان يكشفان عن اعماق وعالم الشخصية الداخلي "ليلة القلعة غيرت بدري صالح العلو تماما. صحيح انه ابدى ندمه امام الباشا ، ولام نفسه على الضعف الذي بدر منه ، وتخاصم مع الزميل الذي اغراه وقدم له الكأس ، كما قرر خلال نهارات كثيرة ان ينسى ، لكن طيف نجمة ظل يلاحقه . كانت نجمة تتخايل له في النوم واليقظة ، وكانت تتجسد ما ان يسمع صوت امرأة ، وما ان تهف رائحة انثى (...) وتروح وتأتي صورة نجمة ، تماما مثل ارجوحة ، لا تذهب بعيدا لكنها لا تقترب الا بمقدار ، وكأنها نور معلق بين السماء والارض لا ترتفع وتغيب كما لا تقترب وتهبط ، لتصير باليد ثم في القلب"[(١)] .

ان الاستذكار الداخلي المحدد المدى والسعة بليلة القلعة (الحفلة) ، اولى التقنيات التي تعمل في مقاطع هذه الوحدة ، والذكرى هنا بؤرة سردية / زمنية ، تتلاقى كثيرا مع التأملات الذاتية مما يجعل الزمن الحكائي يتمدد على حساب زمن الخطاب ، وتسجل المقاطع السردية المتعددة لهفة بدري ، وحيرته ، وخوفه من رد فعل (داود) لو علم انه يود الارتباط بفتاة مشبوهة ، وتعاوده بعض الذكريات التي تحدد نمط العلاقة بينه وبين الوالي "ويتذكر موقفا للباشا ، كانوا يزحفون من اربيل إلى كركوك ، في احدى مراحل الطريق طلب منه الباشا ان يلتقط حجرا حدده . التقطه قدمه إلى الباشا . نظر اليه الباشا بإمعان ثم اعاده وهو يقول : احتفظ به لحين اطلبه (...) هذا حجر الصوان . انه اقسى انواع الحجارة ؛ وبالاضافة إلى القسوة فإنه يجرح ، وهكذا يجب ان يكون الجندي في جيشنا : له قلب كالصوان"[(٢)] .

ان الماضي القريب الذي يتذكره بدري جيدا ، هو الذي سيعمل على تحديد الحاضر ، لذلك كانت تنتابه مشاعر متناقضة تتوزع بين واجبه / عقله وعاطفته / حبه ، فاصبح الزمن يبدو له ثقيلا ، وفاقدا لأي معنى "هل يمكن للزمن ان يكون طويلا مجدبا قاسيا إلى هذا الحد ؟ هكذا سأل بدري نفسه ، وهو يحاول طوال اسبوعين ، ان يصل إلى نجمة ولا يستطيع !"[(٣)].

المقاطع السردية السابقة والمقاطع التي تليها ، ستحدد بصورة اولية المصير المأساوي الذي انتهى اليه بدري فيما بعد ، فهو قد دخل (دون علمه) في لعبة الكبار ، وتحديدا في

---

(١) الرواية ، ٤٠٣/١ .

(٢) م . ن ، ٤٠٦ .

(٣) م . ن ، ٤٢٢ .

الصراع بين الوالي ، وسيد عليوي قائد الجيش ، فضلا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه بين ولائه لداود وعشقه لنجمة .

وتتبدى تقنية التلخيص متواجدة ، لكنها لا تعمل بطاقتها التسريعية ، لكونها حددت بالتأملات الذاتية والمقاطع الوصفية وبعض المشاهد الحوارية . "– يمكن ان يغفر الانسان للشباب نزواتهم وهذا ما سوف افعله ! والتفت اليه في تلك اللحظة . شعر بدري انه يقابل هذا الوجه لأول مرة ، كأنه لم يره من قبل كان قاسيا وشاحبا معا ، اما العينان فكانتا جامدتين لا تقولان شيئا ، تابع الباشا صوته هذه المرة شبيها بصوته القديم :

– لن اترك لعليوي ورجاله ان يسخروا مني ومن رجالي ، ولن اسمح ان تكون اخبار السراي في دور البغاء ، وليس فقط في المقاهي والاسواق . وتغيرت لهجته تماما وهو يضيف :

– ولأني اثق بك ، واريدك ان ترتقي في السلك ، ولأني اعتبرك عيني وأذني ، فسوف ابعث بك إلى كركوك" [(١)] .

بقية المقاطع السردية ، تتناول محاولات داود نقل سيد عليوي إلى كركوك والحد من نفوذه في بغداد "وهكذا نقل الآغا إلى الشمال"[(٢)] .

ولأن دلالات هذه المقاطع لا تتضح في هذه الوحدة لارتباطها مع وحدات لاحقة فسنتركها حالياً ، على ان نربط هذه الدلالات مع تلك الوحدات .

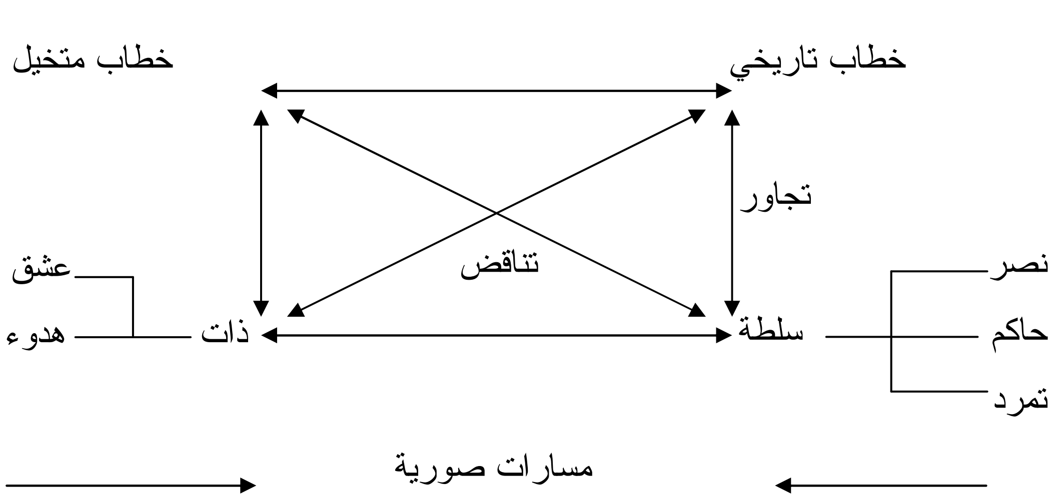
---

(١) الرواية ، ٤٩٧/١ .

(٢) م . ن ، ٥٤٠ .

- محاولة تركيب / ١ :

ان العلامات الزمنية المحددة بناءً على الوحدات السردية ، ما هي الا اقطاب دلالية ، تعمل على تشكيلها مجموعة من المعاني الدالة عليها ، وهذه المعاني تكوّن مسارا صوريا يحيل إلى علامة مهيمنة . فالنصر والحاكم والتمرد تحيل على السلطة ، والهدوء والعشق تحيل على الذات الحالمة المنكسرة ، مع الاخذ بعين الاعتبار ان علامة (الحاكم) تنشطر بين العلامتين المهيمنتين (الذات السلطوية / الحاكم) (الذات الحالمة / المنكسرة) ، وهي تدخل فيما بينها في علاقات تضاد وتناقض وتجاور ، كما يتضح في المربع السيميائي الآتي :



المبحث الثاني
البنية السردية الثانية

تضم هذه البنية خمس وحدات سردية ، وتبدأ أحداثها مع نقل (بدري) الى مدينة كركوك ، وتنتهي بإعدام سيد عليوي .

- الوحدة السردية الأولى (تجربة جديدة) :

تتكون هذه الوحدة من المقاطع السردية التي تبدأ بـ"سيفو ، بعد الرحلة النهرية ، وبعد أن سافر بدري الى كركوك" (ص٧) إلى "وافترقت القافلة ، توزعت على محلات بغداد ، لكن الوعد بالتلاقي وتبادل الزيارات كان حازماً" (ص٤٩) .

تمثل وحدة التجربة امتداداً سردياً وزمنياً ، للوحدة السابقة (العشق) ، وتعمل بصفتها وحدة تفسيرية تكميلية لها ، وتختلف عنها ، كونها لا تتقاطع مع التاريخي إلا في حدود ضيقة ، وتبقى مفتوحة على المتخيل السردي .

باستذكار داخلي محدد السعة والمدى ، يحدد الدور الذي قام به (سيفو) سقّاء المحلة لمساعدة (بدري) للوصول إلى (نجمة) عن طريق الرحلة النهرية ، وأثر تلك الرحلة/التجربة في تغيير سلوك ونمط حياة سيفو ، وقراره بترك مهنته الحالية (السقاية) "سيفو ، بعد الرحلة النهرية ، وبعد أن سافر بدري الى كركوك ، تغير ، أصبح انساناً مختلفاً تماماً ، حتى هو لا يعرف ماذا جرى له أو كيف . أصبح نزقاً ميالاً للمشاكسة ، كما أصبح العمل الذي يقوم به عبئاً ثقيلاً أقرب إلى الهم ، أكثر من ذلك أخذ يلوم نفسه لأنه بدد حياته في هذه الرحلة العمياء التي لا تنتهي بين الشط وبيوت المحلة ، يقوم بالعمل ذاته كل يوم ، وكل أيام السنة"[1] .

فضلاً عن الاستذكار تبدو التأملات متواجدة في هذا المقطع السردي ، فالتجربة التي مرّ بها (سيفو) غيرت منه كثيراً ، وتركت فيه ميلاً نحو مقاومة التهميش الذي يعيشه ، ومحاولته الانعتاق من فضاء المحلة ومن مهنته ، التي تركت فيه إحساساً باللاجدوى ، ويتبدى صراع (سيفو) مع ذاته ومع الزمن واضحاً ، من خلال محاولته تغيير نمط حياته ، وفقدان

---

(١) الرواية ، ٧/٢ .

التواصل مع (الانا الجماعية)[1] ، مما يحدو به الى اكتشاف ذاته من جديد ، وتكييفها مع واقع قد يتلاءم معه "بعض الأصدقاء لاحظو أن سيفو تغير خلال الفترة الأخيرة . لاحظو ذلك من صمته الطويل ، من الهرم الذي سيطر على ملامحه ، خاصة على العينين"[2] .

بالتوازي مع ماضي وحاضر (سيفو) يطلّ (بدري) بعد غيابه عن بغداد ، وبالجمع بين الحذف والمشهد وبإهمال مقاطع سردية معينة ، التي أعطت للسرد بعضاً من الحيوية ، وفي الوقت نفسه تعلي من شأن الحاضر (حاضر الخطاب) ، وتغفل عن عمدٍ ، عن أجزاء مهمة من ماضي (بدري) ، وبذلك يهيمن الحاضر ، ويتبلور حقيقة مطلقة يستطيع الإنسان ان يفهمها ويتفاعل معها "وبعد شهور عاد بدري الى بغداد في إجازة ، وصول بدري أثار اهتمام المحلة، وخلق مناخاً جديداً في قهوة الشط ، فالعائد بنظر المقيمين بالإضافة الى كونه صديق الجميع ، فانه الشخص المناسب والمؤهل لفض النزاعات"[3] .

ويعود التاريخي/السلطوي ليتقاطع مع المتخيل/الشعبي ، ويحدد أولى ملامح نهايته ، عن طريق تقنية التلخيص المحدد المدى والمرتبط باستذكار داخلي قريب ، لإقامة بدري في كركوك ، ولقائه بسيد عليوي ، ومحاولات الأخير ضمه الى صفوف المتآمرين على داود باشا باشا "كانت قد مضت فترة سبعة شهور وبضعة أيام ، على إقامة بدري في كركوك حين وصل الى هناك الآغاسيد عليوي ، وصل فجأة ونزل في القلعة ، مع عدد من السرايا للمرافقة والحماية ، وإذا كانت مثل هذه الفترة تعتبر عادية ، وقصيرة (...) في الظروف الطبيعية ، فإن التغيرات التي جرت في بغداد خلالها ، ثم الاحتمالات المتوقعة أو حتى المفاجئة لحملة الجنوب والقلق الذي اعترى الشمال (...) كل هذه الامور اعطت للزمن معنىً وسياقاً جعل سيد عليوي ينسى بدري أو يكاد"[4] .

أن انشطار الخطاب بين الماضي والحاضر ، بين الوهم والحقيقة ، يحسمه بدري بشكل حاسم ، ويعمد الى الحاضر ، فيجعل منه زمنه ، ولا يلتفت الى الماضي على الرغم من التساؤلات التي وضعها لنفسه "في الطريق الى كفري ، ثم بعد ذلك ، وفيما بدري يواصل السفر إلى بغداد ، استعاد أموراً كثيرة ، واستغرب كيف أن نجمة سيطرت عليه خلال الفترة

---

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، مراد عبد الرحمن مبروك ، ١٦٠ .

(٢) الرواية ، ٨/٢ .

(٣) الرواية ، ١٨/٢ .

(٤) م . ن ، ٣١ .

السابقة ، وكان مستعداً من أجل ذلك أن يفعل أي شيء ، هل أحبها ؟ هل أشتهاها ؟ هل كان قادراً على أن يحبها إلى النهاية ، كما افترض . أم أنها نزوة ؟ (...) وافترقت القافلة توزعت على محلات بغداد ، لكن الوعد بالتلاقي وتبادل الزيارات كان حازماً" [١] .

ان الرحلة / التجربة غيرت من سيفو وبدري ، وجعلن من الاثنين يعيشان شبه مقاطعة ، للماضي الذي لم يكن سوى ضرباً من العبث واللامعنى والانفصام عن الواقع لـ (سيفو) ، وهماً كبيراً لـ (بدري) أطاح به من بغداد الى كركوك ، وسنرى فيما بعد أن سيفو سينتصر على (اللامعنى) في حياته ، أما بدري وعلى الرغم من محاولته التي جاءت متأخرة، فيبدو أن مصيره قد حدده ورسمه غيره .

- الوحدة السردية الثانية (رحلة الشمال - ١) :

يتداخل التاريخي مع المتخيل في مقاطع هذه الوحدة – التي تضم أحداث رحلة القنصل الانكليزي الى شمال العراق ، وغرام (حسون) – المفترض – بزوجة القنصل ، وتبدأ هذه الوحدة بالمقطع السردي "نقل الآغا الى الشمال كان مفاجئاً وموجعاً" (ص٥٠) إلى "وصول بدري من كركوك والإعلان أنه جاء لكي يتزوج" . (ص١٦٤) .

الاتكاء على الأنساق الزمنية الثلاثة (ماضي–حاضر–مستقبل) ، هو السمة المميزة في هذه الوحدة ، فـ (ريتش) الشمالي بامتياز (حضارة الشمال/الغرب) ، يحاول جاهداً احتواء الماضي ، وتسخيره لخدمة الحاضر وبناء المستقبل ، وهو بذلك نقيض لـ (حسون) أبن الجنوب ، صاحب الذاكرة المعطلة ، والواقف على تخوم الحاضر ولا يستطيع أن يميز المستقبل ، أن التاريخ/الذاكرة يرتبط لدى (ريتش) في رحلته الى الشمال بـ (الأوابد) التاريخية الموجودة في مدن الشمال العراقي .

بمجموعة من الأستذكارات الخارجية الممزوجة بالتأملات ، تنفتح هذه الوحدة "أخذ ريتش يتذكر الأحداث التي مرت به منذ أن وصل الى هذه المدينة العجيبة أنها مدينة لا تقرأ بسهولة ولا يحزر عليها (...) تذكر ريتش الباشاوات الذين حكموا هذه المدينة ، معظمهم ، إن لم يكن كلهم ، انتزعوها بالقوة ، جاؤوا اليها من خارجها ، واقتحموا أسوارها (...) وهذا ما دفع ريتش لأن يولي الآثار المهمة التي اجلها لبعض الوقت ، معظم عنايته ، من حيث الاهتمام وفرص العمل"[٢] .

---

(١) الرواية ، ٢/٤٨–٤٩ .

(٢) الرواية ، ٢/٥١–٥٢ .

الاستذكارات الخارجية غير المحددة المدى والسعة ، تعمل بوصفها ذاكرة مركبة ، فالتاريخ ذاكرة إضافية ، يعمل مع الخبرة الشخصية على تشكيل العلامة الزمنية المتداخلة بالعلامة المكانية .

فالحضارة الغربية التي ينطلق منها (ريتش) ، والتي تعمل حسب مبدأ القوة ، تحاول إذابة ذاكرة الشرق المثقلة باعباء الماضي والحاضر "في نينوى وإزاء العربة الملكية لسرجون ، وقد بدت في الضوء الذي تسرب من الفجوات ، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوما بعد آخر انها رأت تلك العربة تتحرك ، تسير ، تماماً كما كانت عربة جورج الثالث ، وتذكرت كيف كانت الجماهير تزحف لتحية الملك ، لإظهار عواطفها وما تكن من الحب والولاء ، وتتذكر ماري منذ أن كانت صغيرة كيف كانت تهيء فستانها الأبيض المزين بالشرائط الملونة قبل شهور من يوم التاج"(١) .

تفاعل العلامة الزمنية مع العلامة المكانية يجعل منها علامة مركبة ، ويكشف عن دلالات المقطع السردي ويجعل من الماضي في اغلب الأحيان مهيمناً على الحاضر ، ويشكل عدة أقطاب متضادة ، وتتعاضد مع المقطع السردي (التذكري) عدة مشاهد حوارية تعزز من موقف ريتش / الحضارة الغربية .

"أثر مثل هذا لا يكمن أن يترك في هذا المكان الموحش ، وأن يكون تحت تصرف شعب متخلف لا يفهم ولا يقدر ما لديه ، وقد يسيء الى هذا الأثر دون أن يحس أنه يرتكب حماقة أو جريمة !

تطلع اليها ريتش طويلاً قبل أن يسأل :

ولكن ماذا نستطيع أن نفعل ياعزيزتي ؟ لو كان صغيراً يمكن حمله ، ولو كانت لدينا وسائل تساعدنا على التعامل معه لما ترددت في الموافقة على نقله الى بريطانيا فوراً ، كي يحمي إمبراطوريتنا الراهنة كما حمى إمبراطوريات سابقة ... لكن انظري الى ضخامته ، الى وزنه ، الى ارتفاعه ، فما عسانا نفعل إزاء وضع مثل هذا"(٢) .

ان الراهن (الشمال) بوصفه علامة مركبة تحتوي علامات ثانوية ، ولا يمكن تحديد هذه العلامات إلا بربطها بالعلامات المكانية فـ (الهنا) يقف نقيضاً لـ (الهناك) ومع ذلك يعمل هذا على احتواء الـ (هنا) وبهذا لا يتحدد التمايز "بين هاتين العلامتين (الزمانية

---

(١) الرواية ، ٨٦/٢ .

(٢) م . ن ، ٨٩-٩٠ .

والمكانية) ، فكل توجه في الزمن يفترض توجهاً في المكان ، ولا تتمايز التحديدات الخاصة بمفهوم الزمانية (...) إلا بمقدار تحقق هذا المكان وبمقدار ما يعطي لنفسه من وسائل التعبير"[١] .

فضلاً عن الاستذكارات التي تأتي مرتبطة بالتلخيص والمشاهد والتأملات ، تبدو النظرة الى المستقبل إستشرافية تنبؤية ، تحاول أن تزيح اعباء الحاضر ، وتؤسس فعلها معتمدة على الماضي القوي ، وبذلك ترتبط الذكرى بالنبوءة ، وتكون امام مفارقة زمنية تعتمد نمط "استباق على استذكار"[٢] .

وتتحرك هذه المفارقة على أقصى مدى من أعماق الماضي غير المحدد الى آفاق المستقبل المجهول "وفي الليل ، وكان القمر بدراً ، وقد انتظرت ماري اكتمال القمر ، وكانا في جو من المرح والود ، وهما يحاولان أن ينجبا طفلاً ، ذكر لها كيف خطط ، ويمكن أن يفعله ، أولاً لوقف الزحف الفرنسي ، ثم وبعد ذلك ، وبالتعاون مع الآثاريين الذين سيصلون ، كيف يمكن التعامل مع الآثار التي رأوها في الأماكن الثلاثة الأخيرة .

أما في اليوم الأخير لزيارة قصر سرجون الثاني ، وبعد أن طافت ماري في كل الأنحاء فقد توقفت طويلاً ، وربما للمرة المائة ، عند الثور المجنح ، كانت تتلمس جنباته ، وبأقصى ما تمكنها أصابع القدمين من الامتداد . كانت تتلمس وتتطلع إليه ، الى السماء ، الى قوة مجهولة كي تقوى على الوفاء بالنذر الذي قالته ، وكانت تتطلع إلى القمر : أريدك هناك ، بمكان يليق بك ، لتخلص من الوحشة التي امتدت آلاف السنين ، وأريد الطفل هنا"[٣] .

الثور المجنح يتقابل في المقطع السابق بوصفه علامة لحضارات متعددة وممتدة ، مع الطفل الذي تحاول ماري انجابه (زرعه) في هذه الأرض مما يشكل دلالة واضحة للسيطرة على الماضي والحاضر والمستقبل .

بالتوازي مع حكاية ريتش (السلطة / الحضارة / الشمال / القوة / بناء الإمبراطورية/ تهريب الآثار) تنهض حكاية حسون – القطب المقابل لريتش–فالدهاء يقابل هنا بالسذاجة ، والعقل والتخطيط يقابله الجنون ، والعمل على التحكم في الماضي وترهينه بالحاضر ، واستغلالهما لصنع المستقبل ، لا نجد لها مثيلاً– في الجانب المحلي –إلا البساطة والسذاجة

---

(١) نقلاً عن : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش) ، قاسم مقداد ، ١٣٨ .

(٢) خطاب الحكاية ، ٨٥ .

(٣) الرواية ، ٩٤/٢ .

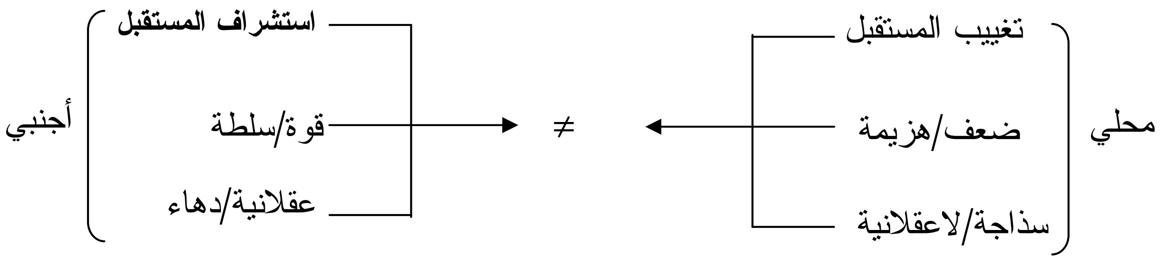
والسخرية السوداء ، وبذلك ينعدم الفهم الحقيقي لماهية الزمن "ولم يعرف أهل قهوة الـشط ، تلك الليلة ، غير أن القنصل كان مسافراً أو عاد من سفره ، وأن حسون وقع في غرام زوجة القنصل"[١] .

وتعمل المشاهد على إنتاج المعنى ، وبناء العلامة الزمنية ، فتعدد الأصوات في بعض المقاطع السردية ، يجذر التعدد الزمني أو الاختلاف في الموقف ، ويتعاضد مع السخرية فـي بناء الخطاب الشعبي "رد حسون وخرج الصمت من أعماقه :

- اللي راكب الحصان القنصلة الباليوزة .
- منو ؟ شنو ؟ شتقول ؟
- إي نعم أغاتي ، زوجة القنصل ، بدر الدجى ملكة الزمان ، صاحبة العز والصولجان هي اللي راكبة ومخيلة ...

وبدا أنه لا يستطيع المتابعة ، فذاكرته مثقلة بمشاهد ، وهذه المشاهد تتزاحم الى درجة لا يعرف كيف يعيد ترتيبها ، كيف يرويها"[٢] .

ان دلالات الأجنبي والمحلي والصراع بينهما لا تبقى ثابتة بل تتغير فـي الوحـدات اللاحقة ، وخصوصاً في الجزء الثالث (البنية السردية الثالثة) فالمحلي لا يبقى يتسم بالسذاجة مقابل دهاء الأجنبي ، بل تحدث تطورات دلالية أخرى ، أما العلامات التي تنتظم على وفـق المسار السردي في هذه الوحدة هي :



- الوحدة السردية الثالثة (المؤامرة) :

تضم هذه الوحدة ، الأحداث المتعلقة بالاستعدادات لزواج (بدري) ، وتفاصيل المؤامرة التي قادها سيد عليوي ضد (داود باشا) وتبدأ من "وجاء بدري في زيارة جديدة إلـى بغـداد" (ص ١٦٥) إلى "واشترى بدري القلادة لتكون أول هدية لزكية" (ص٢٤٤) .

---

(١) الرواية ، ١٠٨/٢ .

(٢) م . ن ، ١٠٩ .

أجواء الفرح والسرور هي من يؤطر المقاطع السردية الأولى ، وفكرة زواج بدري من إحدى فتيات المحلة تترك عائلته في حركة لا تهدأ ، وباستذكار داخلي مع تلخيص لأيام البحث عن الفتاة المناسبة ، تبدأ أهم أحداث هذه الوحدة "بعد عشرة أيام من الركض المحموم ، ومن المشاورات التي تمتد في بعض الليالي الى ساعة متأخرة ، ولم يتخللها إلا يوم عطلة واحد ، إذ لا يليق بالنسوة التزاور يوم الجمعة ، حين يكون الرجال في بيوتهم ، وبعد اختلافات كثيرة وتردد كاد بدري يعلن في إحدى الليالي عزوفه عن فكرة الزواج ، أو على الاقل أن يؤجل الأمر الى وقت لاحق ، كطريقة للضغط وإجبار أخويه بالإضافة الى العمة ، الحجية زاهدة ، على التنازل ، خاصة فيما يتعلق بثروة الفتاة التي قد تصلح زوجة"[١] .

يتكشف زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية (عشرة أيام) في هذا المقطع السردي، ويعمل على تجذيره في واقع بغدادي مغرق في المحلية ، ويهتم بتفاصيل صغيرة تبث الحركة / الحياة / الفرح في شخوص المحلة ، والفرح الذي يشارك فيه الجميع هو سمة بدايات هذه الوحدة "وحسون كما أكد الكثيرون ، لم ينم خلال هذه الليالي الثلاث . إذ ظل يركض ويبلغ من لم يبلغ ، وينقل الكراسي والسجاد ، وعلق اغصاناً خضراء على باب القهوة ، كما رقص وغنى (...) ، ولقد استقبل الحضور غناءه في قهوة الشط بكثير من الحفاوة والاهتمام ، وامتدح بعضهم صوته لما فيه من حنية وشجن ! والأسطة إسماعيل ونعمان والأسطة عواد ... لم يبق أحد إلا وشارك أو على الأقل كان موجوداً (...) وصوت الطبل الذي طغى وسيطر منذ أذان العشاء ، وكان يتردد صداه ويزاحم صوت الملا حمادي عند أذان الفجر !وفي اليوم الثالث غادر بدري بغداد عائداً الى كركوك على أن توافيه زكية وبعض قريباتها إلى هناك"[٢] .

وباسترجاع داخلي محدد المدى والسعة ، يحاول السرد استدراك بعض التفصيلات (لزواج بدري) ولقائه الأول بـ زكية "عصر اليوم السابق للسفر التقى بدري بزكية لأول مرة جاءت مع أمها وعدد من قريباتها لزيارة بيت الحاج صالح العلو ، لكي تتعرف بمن سيصبح زوجها"[٣] .

---

(١) الرواية ، ١٧٤/٢ .

(٢) م . ن ، ١٨٤ .

(٣) م . ن ، ١٨٥ .

بعد هذه المقاطع التمهيدية ، يعود المتخيل/الشعبي الى التقاطع مع الرسمي ، فـــ بدري وعلى الرغم من ابتعاده عن بغداد/داود إلا أن ذكريات الماضي تلاحقه ، في البـــدء تتـــداخل الذكرى البعيدة مع الذكرى القريبة ، فبعيد سفره إلى كركوك ، تبقى ذكريات قريبـــة المـــدى تلاحقه "طوال أيام الرحلة إلى كركوك ، كان طيف زكية لا يفارقه (...) الآن وبدري يواصل الرحلة إلى كركوك ، يحمل أطياف زكية ، لكنه يحمل أكثر مـــن الأطيـــاف الرائحـــة التـــي تعشقته ، تسربت الى مسامه وملأته"(١) .

مع هذه الذكريات القريبة المليئة بالأمل والحب والمستقبل الواعد ، تتـــداعى صـــور الماضي ، وخصوصاً علاقته بـــ (الباشا) و(سيد عليوي) وتبدو هذه الـــذكريات أقـــرب إلـــى النبوءات المتعلقة بمصيره ، فـــ (بدري) يدرك ضمناً أن لا فكاك له عن السلطة مهما ابتعدت به الامكنة والأزمنة "يتذكر بدري الرسائل التي حملها من الباشا إلى الآخرين (...) يتذكر الآن ابتسامات سيد عليوي ، بعد أن يتبلغ رسالة من رسائل الباشا وتعليماته ، كانت مزيجـــاً مـــن الأمتثال والسخرية والكره معاً (...) وما دامت الرحلة طويلة ومستمرة ، فإن بـــدري يتـــذكر أشياء كثيرة . خاصة وأنه سبق له سلوك هذا الطريق برفقة داود باشا (...) يتذكر بدري كيف أن الباشا أنّب وقسا على خادمه فيروز حين ابلغه أن طباخه الخاص ، مصطفى الأردبلي كذب حول عدد الخراف التي ذبحها (...) لقد عامله الباشا بقسوة بالغة ، ولعل أكثر ما آلمه الطريقة التي خاطبه بها : كان صامتاً أول الأمر ، ثم حين تكلم كان يدير ظهره إليه ، وظل كذلك فترة غير قصيرة (...) وإذا كانت رياح الماضي ، والذكريات حملته بعيداً ، فـــإن الخـــوف مـــن المستقبل ، أو بالاحرى ما يجب أن يفعله ليواجه هذا المستقبل ، لم يغب عن باله"(٢) .

أن الدوال المتعددة تعمل على تكثيف دلالة العلامة ، فهناك أكثـــر مـــن دال ، وهـــي جميعاً تلح على معنى مهيمن ، فـــ (بدري) يدرك تماماً أثر الماضي (السلطوي) في تـــشكيل حاضره ومستقبله ، ويدرك كذلك أن علاقاته مع السلطة وصلت إلى درجـــة القطيعـــة التـــي لا رجعة فيها ، وهو من خلال الذكريات المتتالية ، يحاول أن يجد الأعذار التي تبرر له سبب هذه القطيعة ، وكما تبين فإن أغلب هذه الأستذكارات تشكل رصيداً مهماً لا ستباقات ستتحقق فيما بعد ، وهي تحيل على المصير المأساوي لتقاطع الشعبي مع الرسمي .

---

(١) الرواية ، ٢/١٩١-١٩٢

(٢) م . ن ، ١٩٣-١٩٦ .

تعود الأحداث بعد ذلك ، لتعرض تفاصيل المؤامرة ، التي خطط لها (سيد عليوي) ، بالاشتراك مع القنصل الانكليزي (ريتش) وبدعم خارجي (إيران) وبتحريك بعض القبائل في الشمال والجنوب ، والهدف إسقاط حكومة بغداد ، أو العمل على إضعافها ، و (بدري) من حيث لا يعلم ، كان طرفاً في هذه اللعبة/المؤامرة "التغير الذي حصل في كركوك ، خلال الوقت الذي غابه بدري ، لم يقتصر على الطبيعة ، فقد شمل القلعة وضباطها ، وسرى الى المدينة (...) إذ بعد أن هجم حر شديد أواخر الصيف ، ويزيد عن حر بغداد ويشابه حر البصرة ، كما أشار حامد ، وهو يعرض لبدري ما جرى خلال غيابه"[(١)] .

بعد سفر بدري الى بغداد ، اكتملت تفاصيل العصيان الذي ستعلنه حامية كركوك ، وكان لـ(روجينا) دوراً محورياً في نقل الرسائل بين القنصلية الانكليزية في بغداد وسيد عليوي في كركوك ، ويظل غياب سيد عليوي ، علامة زمنية ، تعمل على إثارة القارى واستفزازه "واستمر غياب الآغا واستمرت الإشاعات "[(٢)] .

ويحرص الخطاب على تقديم هذه الاشاعات / وجهات النظر من دون ترجيح إحداهما على الأخرى وهذا الغياب لـ (سيد عليوي) عن كركوك في كرمنشاه لتوطيد تفاصيل المؤامرة ، يقابله غياب سردي ، عبر تقنيات (الخلاصة–الحذف) ، فالقارى لا يعرف شيئاً عن هذا الغياب ، سوى أن هذه المقاطع "ولم تمض ايام حتى جاء قادر حاملاً سجادة صغيرة منسوجة بخيوط الحرير ، ومعها قلادة ، يعرض بيعها ، وحين سأله بدري لمن ومن أين ؟ أبلغه أن أحد أقاربه اشترى السجادة والقلادة من رمضان بيشار ، طباخ الآغا مع أشياء كثيرة أخرى من كرمنشاه ، حين كان الآغا في زيارة وعاد قبل أيام"[(٣)] .

- الوحدة السردية الرابعة (الحزن) :

تضم هذه الوحدة بقية الأحداث المتعلقة بالاستعداد لزواج (بدري) ، ومن ثم مقتله على يد رجال (سيد عليوي) في يوم زفافه ، وأجواء الحزن والحداد والإحباط التي سيطرت على محلة (الشيخ صندل) بعد مقتله ، وتبدأ من "بدخول تشرين الثاني لم يتغير الطقس وحده بل تغيرت أشياء كثيرة" (ص٢٤٥) الى "ألف مرة قلت هذا الكلام لمهيبة ولكن ... " (ص٣٣٧)

---

(١) الرواية ، ٢٠٨/٢ .

(٢) م . ن /٢٣٣ .

(٣) م . ن /٢٤٤ .

تبقى تفاصيل المؤامرة تتفاعل في هذه الوحدة ، وتبدو المشاهد الحوارية التي تعتمد كثيراً على الذكريات والتنبؤات هي من يحرك المقاطع السردية .

الحوار الطويل الذي دار بين (بدري) و(غايب) مرافق الآغا لإقناع بدري بالانـضمام الى جوقة المتآمرين ، كان يعتمد على الاستذكارات القريبة والبعيدة لشحن الخطاب بالمشاعر المناسبة التي ستؤجج عواطف بدري وتغير من مواقفه .

"ودون مقدمات ، دون تفاصيل ، وأنت تعرف كل شيء مثلي ، أحسن مني ، وأنـت أصلاً واحد من الضحايا ، ومرّ على عقوبتك أكثر من سنة ونصف"(١) .

وتعتمد هذه المشاهدة الحوارية على الاستباقات (المغلوطة) ، التي تغـري (الآخـر) بمستقبل أفضل "ولازم تعرف الضباط كلهم ويانا ، مو بس بكركوك بأغلب القطعـات وبكـل مكان ، جماعة الشمال كلهم ويانا ، والموصل ، وحتى البصرة ، مثل ما قلت لك : المـسألة مربوطة ومضبوطة ، وما كو أحد يقدر يوقف بوجهنا"(٢) .

بعد ذلك ينصرف الخطاب الى المقاطع الخاصة ، بانتظار بدري لوصول عروسـه ، وبطئ الزمن الذي يحسه ، وهو يعد الأيام والليالي لوصول (زكية) ، ويختار (بدري) وهـو يستعجل الأيام طريقة حسابية ، بان يضع عدداً من الحصى في إناء ، بقدر الأيام المتبقيـة ، ويبدو أنه بالقدر الذي كان يستعجل به وصول أهله وزوجته فانه كان يستعجل اقتراب لحظـة موته ، وكان يرمي الحصى من أجل وداع الحياة لا من أجل الإقبال عليها(٣) .

ويتضح ذلك في المقاطع السردية الآتية "الى ما قبل هذه الليلة ، كـان الـزمن ثقـيلاً بطيئاً ، إذ بعد أن غادرت قافلة كاكا محمود في طريقها الى بغداد ، أخذ بدري يعـدّ الأيـام ، كنوع من تسلية النفس ، ومثلما كانت جدته تفعل في حساب أيام رمضان ، إذ تجمـع نـوى التمر ، وتعدها كل يوم ، لتعرف كم انقضى من الأيام ، وكم بقي (...) طلب من قادر أن يأتيه بكمية كبيرة من الحصى ، كي يحسب ما تبقى لوصول أهل بغداد (...) كـان وهـو يـسقط الحصى ، بعد أن يرفع يده الى أقصى حد ، يسمع لها رنيناُ عذباً ، ويظل هذا الرنين يتردد في أذنيه لوقت طويل"(٤) .

---

(١) الرواية ، ٢٥٩/٢ .

(٢) م . ن .

(٣) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد ، سعيد الغانمي ، عن الانترنت : www.nizwa.com .

(٤) الرواية ، ٢٦١/٢ .

وفي مقطع آخر تتعمق المفارقة بين الفرح والحزن "ومع كل حصاة تسقط يزداد فرحاً ، عكس ما كان يحصل لجدته ، إذ تريد أن يطول رمضان ويمتد الى آخر العمر ، وتحزن على كل يوم يمر ، أما هو ومع سقوط كل حصاة ، فتتراءى له وجوه يحبها ، ومعها ينتظر حياة جديدة ستكون قادرة على محاربة الوحدة والملل"(١) .

الانتظار والترقب لدى (بدري) وحساب الأيام الأخيرة له ، يمهد لأجواء الحزن التي ستلف ما تبقى من اجزاء الرواية ، فالمقاطع السردية التي أوحت بنوع من الفرح والسرور ، قصيرة قياساً بالوحدات التي سيطر عليها الخوف والحداد والسواد ، وهذه علامة تاريخية / زمنية تغطي اغلب فترات تاريخ هذه البلاد .

يشكل مقتل بدري نهاية التقاطع بين الرسمي والشعبي ، ويشكل كذلك نهاية لحياته القصيرة التي ذهبت ضحية للصرع السلطوي ، ومع غياب بدري ، يتبدى الحضور المكثف للحزن والحداد "شكل الموت نهاية لحياة بدري القصيرة ، لكنه كان البداية لاشياء كثيرة : بداية الحزن والتغير والأسئلة بالنسبة لاشخاص عديدين أو في أمكنة مختلفة . أم قدوري التي كانت تطفو على بركة من الحزن ، وكانت تبذل جهداً محدوداً ، لكي تؤجل الغرق ، وجدت بموت بدري النتيجة لتبحر نحو الأعماق القصية في البركة التي كانت تطفو عليها"(٢) .

وشح موت بدري كل شيء بالسواد ، وغيّر من سلوكيات الكثير من الشخصيات ، وبموته تسقط بعضها في وهدة الإحباط والضياع ، فوالده يصاب بالخرس والمرض ، وتكف جدته عن الثرثرة وتنطوي على نفسها في غرفتها ، أما والدته فتغطي الدار بالسواد "هناك شعور ما بالخرس يصيب الجميع وشلل روحي يدب في مفاصلهم"(٣).

- الوحدة السردية الخامسة (الإعدام) :

أحداث هذه الوحدة ، هي الأعمال التي قام بها داود باشا لتفتيت المؤامرة والقضاء على اغلب أعضائها ، وأحداث حملة الجنوب للقضاء على التمرد هناك ، ومن ثم إعدام سيد عليوي ، وتبدأ "لما تأكد داود باشا أنه سيطر على معظم خصومه" (ص ٣٣٨) الى "وكانت هذه مشيئة الله" (ص٥٥٠) .

---

(١) الرواية ، ٢/٢٦١ .

(٢) م. ن ، ٣٠٦ .

(٣) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد ، سعيد الغانمي ، عن الانترنت :www.nizwa.com.

تعتمد هذه الوحدة على أكثر من تقنية ، فالاستذكار والخلاصة والمشاهد ، تعمل على بث أجواء الترقب والحذر للقادم من الأمور فـ (داود) بدأ يدرك أن المؤامرة كبيرة ، وأن خيوطها بدأت تتشعب ، وبدأ يتلقى الإشارات من اعدائه "مقتل بدري ، ثم هروب صادق كانا الدافع ، وإن لم يكونا السبب الوحيد ، كي يتحرك الباشا بشكل أسرع . فجميلة التي رافقت روجينا اثناء زيارة كركوك ، أسرت لأحد رجال الباشا أن الزيارة لم تكن للترفيه عن الضباط فقط ، أو بهدف استعادة الذهب والأشياء التي كانت لنجمة ، وإنما لنقل رسالة من الباليوز الى الآغا ، وما اصطحاب روجينا للفتيات إلا لتبقى بنظر كل الذين يعرفونها أن حركاتها ضمن إطار المهنة"[١] .

ان بعض المقاطع السردية ، ذات التكثيف الزمني ، هي من شكل علامية هذه الوحدة، التي تتصف بالانتقالات السريعة بين الأزمنة الثلاثة ، فأحلام داود ببناء دولة قوية وتجاوز المحن والمؤامرات التي تحيط به وبالبلاد ، لم تتوقف عند هذه الأمور ، لذلك حاول استمالة ضباط حامية كركوك ، وأن يجعل منهم مشاركين في بقاء هذه الدولة "و أفاض الباشا في الحديث عما ينتظر العراق من ازدهار ، إذا نجا من الخطر الخارجي ، وحالفه الاستقرار الداخلي ، فهذا الذي كان قبلة العالم خلال قرون متوالية ، وكانت كلمته تدوي في جميع أنحاء المعمورة ، يمكن أن يعود الى نفس المكانة إذا تضامن أبناؤه وأحبوه واخلصوا له"[٢] .

ان هذا الاستباق الخارجي المفتوح على امتداد الحكاية أو بما يشكل علامة زمنية مهمة في نسيج الرواية ككل لا في هذه الوحدة ، وهذا الاستباق له أكثر من نظير في الأجزاء الثلاثة ، ويكاد يمثل الحلم/المشروع الذي يعمل داود من أجله .

وتبقى حيرة سيد عليوي سبباً في عدم إدراكه لحقائق الأمور ، وهذه الحيرة تتبدى من تداعي الذكريات المختصة بـ(داود) وكيف صعد نجمه ، واستطاع استخلاص ولاية العراق لنفسه ، ويعمد الخطاب في ذلك على الاستذكارات المزدوجة (داخلية / خارجية) (محددة / غير محددة) ، فذاكرة (سيد عليوي) وهو في هذا الموقف الحرج لا تعمل بانتظام ، وإنما تتداعى الصور في ذاكرته ، لتكون اللوحة النهائية لـ(داود) "وعادت الصور تتداعى منذ أن مات سليمان الكبير : كيف ذهب داود إلى البصرة عازفاً عن أية مشاركة بالسلطة ، منصرفاً إلى الدراسة ، ثم عاد إلى بغداد ، تحول إلى مجاور لسيدي عبد القادر ، وتغير بملابسه

(١) الرواية ، ٣٥٦/٢ .

(٢) الرواية ، ٣٦٢/٢ .

وطعامه وسلوكه ، أصبح واحداً من رجال الدين ، لكن حين شعر أن ساعته قد جاءت تــرك المقام وهجر الدفاتر وعاد كما كان أيام سليمان الكبير : لا يفكر إلا بالسياسة ولا يعرف غير القوة لتنفيذ ما يريد ! وتوهم أنه وصل أو أقترب من الوصول ، إلا أن نابي خاتون كانت لــه بالمرصاد ، والمرأة دائماً أقوى ، وهكذا هزمته ، ولأن لذة السلطة والحكم لم تفارق حلقه ، فلم يفعل مثل المرة السابقة : مجاورة سيدي عبد القادر أو الغرق في الكتب والدفاتر ، ذهب إلــى محلة باب الشيخ ، جمع من يستطيع جمعه من الرجال والأموال وصعد الى الجبال ، وهكــذا بدأ معركته مع سعيد"(١) .

ان الاستذكارات القصيرة المعتمدة كلياً على التلخيص ، يوظفها الخطاب للولوج الــى أعماق شخصية (سيد عليوي) ، الذي يرى في (داود باشا) على الرغم من كرهه له – إنموذجاً يمكن أن يحتذي بعض خطواته للوصول الى السلطة .

وعلى العكس من سير الأحداث ، حوّل داود الاهتمام كله نحــو الجنــوب ، وتــرك الشمال على ان يعود إليه فيما بعد ، والحقيقة ، ان حملة الجنوب لم يكن هدفها إلا إضــعاف الشمال وتحويل الأنظار عنه ، ولتسريع وتيرة الأحداث يقفز السرد علــى مقــاطع كثيــرة ، ويكون الحذف هو التقنية الملائمة "لم تنقض فترة من الزمن حتى بدأت حملة الجنوب"(٢) .

هذه الحملة كانت طعماً لاستدراج (سيد عليوي) من كركوك الى بغــداد ، ومــن ثــم محاكمته وإعدامه والتخلص من هذا الخطر الداخلي الذي يهدد داود والدولة "وعند الغــروب أصدرت المحكمة حكمها بإعدام الخائن سيد عليوي"(٣) .

على الرغم من الطول النسبي لهذه الوحدة ، إلا أن مقاطعها السردية ، كانــت علــى درجة كبيرة من التكثيف الزمني والاعتماد على الماضي – أخطاء الشخصيات – وتصرفاتها الآنية لتحديد الموقف منها ، وهذا ما حاول داود أن يفعله مــع (ســيد عليــوي) بإعدامــه ، و(ريتش) بتحجيمه ، وأهل بغداد بتجنيدهم في الجيش المشارك في الحملات العسكرية .

---

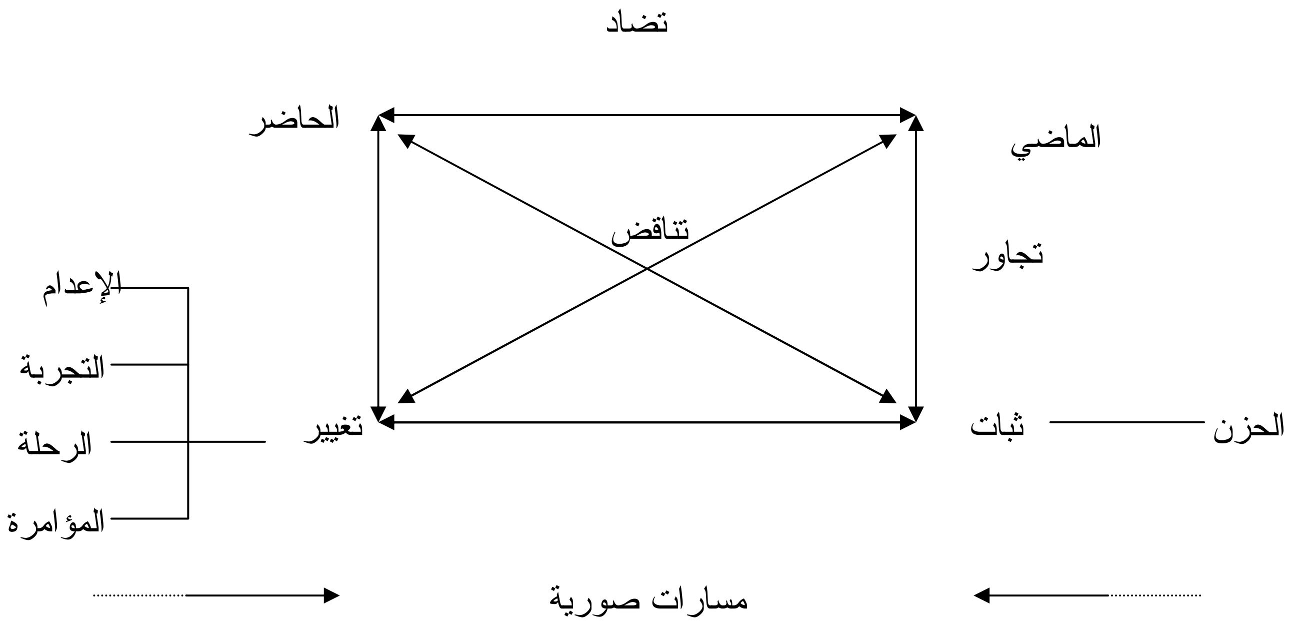
(١) الرواية ، ٤٠٣/٢ .

(٢) م . ن ، ٤٥٠ .

(٣) م . ن /٥٣٨ .

محاولة تركيب / ٢ :

العلامات الثانوية المتعددة في هذه البنية ، تشكل المسارات الصورية ، التي تحيل على العلامات الرئيسة المكونة للأقطاب الدلالية ، التي توضح علامية الزمن في هذه الوحـــدات ، ويتضح ذلك في المربع العلامي الآتي :



المبحث الثالث
البنية السردية الثالثة

تبدأ هذه البنية من نهاية أحداث البنية الثانية (إعدام سيد عليوي) ، وشعور (ريتش) يزداد بالعجز في مواجهة (داود) ، وتنتهي هذه البنية بطرد (ريتش) من بغداد ، وتتكون من خمس وحدات سردية .

- الوحدة السردية الأولى (العجز) :

تمتد هذه الوحدة من "لم يحزن إلا القليلون لإعدام سيد عليوي" (ص٧) الى "من أجل مواجهة هذا الوالي" (ص٦٢) .

بعد أن تبدى (ريتش) في الأجزاء السابقة ، شخصية قوية ، طموحة ، لا تستسلم بسهولة ، ولا همّ لها الا خدمة الإمبراطورية وتوسيع اراضيها ، نطالعها في هذه البنية بوحداتها الخمس ، ونتيجة لإعدام سيد عليوي وسيطرة (داود) ، مصابة بالعجز والذهول وعدم فهم أشياء كثيرة ، وتخبط يؤول بها في نهاية المطاف الى خسارة كل شيء .

الحاضر ممزوجاً ببعض المقاطع التي تعتمد على الماضي ، هو من يؤطر هذه الوحدة ، ويعمل على إبراز دلالاتها وتتوضح فيها علامتان ، الأولى (العجز) الذي رافق (ريتش) وحدد الكثير من تصرفاته ، والثانية بداية إرهاصات لعلامة كبرى ستتمظهر في الوحدة الثالثة (التضامن) .

المشهد وبعض المقاطع الاستذكارية ، هي مفتتح هذه الوحدة "لم يحزن إلا القليلون لإعدام سيد عليوي ، بعض رجاله ، إضافة الى الباليوز ، ريتش بشكل خاص ، وكرمنشاه ، وإذا كان مفهوماً حزن الأقرباء فإن ريتش راهن على الآغا ، لم يتوقف عن دعمه ، وكان متأكداً أن قوى الباشا سوف تستنزف من خلال معارك البدو ، ولا بد أن يحين الوقت ليصبح الآغا كل شيء ، إما شعوره الآن فأقرب الى العجز والضياع ، إذ بالإضافة الى الخسارة التي يشكلها غياب الآغا والتي لن تعوض بسهولة أو خلال فترة قصيرة ، فإن الإعدام رسالة مباشرة بالغة الدلالة ، وموجهة إليه شخصياً"[١] .

---

(١) الرواية ، ٧/٣ .

أن المقاطع السردية المتعلقة بـ(ريتش) تحمل في ثناياها مفارقة زمنية / دلالية ، وتعمل العلامة الأساسية (العجز) على تنظيم هذه المفارقة ، فعلى المستوى الزمني ، يتبدى التحول في المنظومة القيمية لفهم (ريتش) للزمن . إذ كان في البنيتين السابقتين يعمد إلى البنية الثلاثية للزمن (ماضي – حاضر – مستقبل) ، ويعمل على تفسير الأحداث على وفق النظام الخطي المتتابع ، فالماضي هو من يفسر الحاضر ويصنع المستقبل ، أما في هذه الوحدة ، فقد حصل تغير واضح في المنظومة القيمية لريتش ، ومن ثم أضحى هناك اختلالا في البنية الثلاثية للزمن ، فالحاضر هو مؤطر هذه الوحدة ، وهناك تخبط واضح في فهم المستقبل وهذا الإخلال في الفهم الواضح لمعطيات الزمن ، ومن ثم اختلاف دلالاته السيميائية يعود إلى الدور الحاسم الذي لعبه (داود) في كشف خيوط المؤامرة وإعدام سيد عليوي وبيان دور القنصلية الإنكليزية في هذه المؤامرة ، كل هذه الأسباب حددت الكثير من تصرفات ريتش والقنصلية ، ووسمتها بسمة اللااتزان ، وحتى الاستقبال الفخم (الرسمي / الشعبي) الذي شاهدناه في الأجزاء السابقة ، أختلف في هذه البنية ، فبعد عودته (ريتش) من رحلة الأوروبية الى بغداد ، كان الاستقبال عادياً جداً "فقد وصل عند الغروب في عربة مسدلة الستائر . وما عدا الاستقبال السريع من كبار موظفي القنصلية ، لم يكن هناك أحد آخر ، إذ لم تبلغ السراي بقدومه ، كما لم تخرج فرقة موسيقى الباليوز لاستقباله"(١) .

يتم الربط بين هذه المقاطع والمقاطع اللاحقة بالمشاهد والاسترجاعات الداخلية ، القريبة المدى والمحددة بدقة ، وكلها تعمل على تعزيز العلامة الرئيسة "عاد ريتش الى بغداد هذه المرة إنساناً أخر . فبعد رحلته الأوروبية أو خلالها والتي استمرت أربعة شهور وبضعة أيام ، تقدم في آخر العمر أعواماً عديدة ، أو هكذا بدا لمن يعرفه ، وهذا التغير لم يكن من حيث الشكل وحده ، وإنما بطريقة التصرف أيضاً ، أصبح أقل ميلاً للسخرية من السراي وأكثر تحفظاً في الحديث عن معظم الأمور كما بدا أقل انفعالاً حين يصدر الأوامر ، أو هو يكلف رجاله بأعمال معينة"(٢) .

وتعمل الاستذكارات المركبة (التكميلية) على تفسير هذا التغير في نمط سلوك (ريتش) ، فذاكرته محملة بتفاصيل رحلته الى (أسطنبول) في طريقه الى أوروبا ، وذاكرة ريتش في هذه الرحلة لم تكن تحريضية بل عملت على تثبيط همته ، وهو يرى التغير الهائل

---

(١) الرواية ، ٣٨/٣ .

(٢) م . ن /٤٨ .

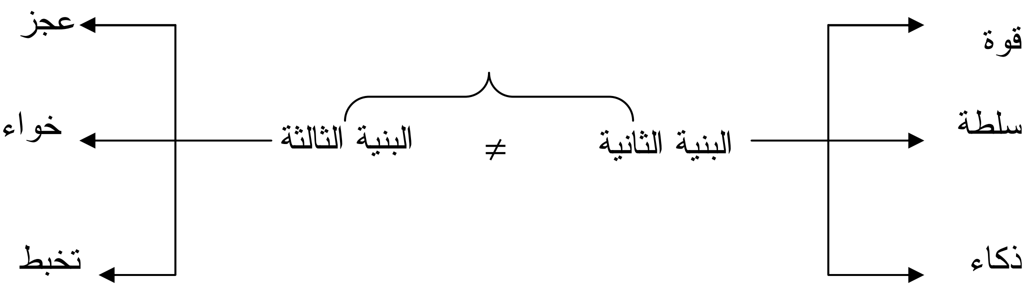
الذي حصل في دار السلطنة ومن ثم تأثيرات ذلك على ولاية بغداد وداود "قبل أسابيع قليلة من وصول ريتش الى اسطنبول ، اضطرب رجال الحكم في دار السلطنة ، بعد أن توفرت معلومات ، أثبتها الشهود وأكدتها الوقائع ، أن خالد أفندي عميل إنكليزي ، وأن له علاقات بـ لندن ، ثم بالسفارة في اسطنبول ، منذ وقت طويل (...) ، يتذكر سفرته السابقة قبل ثلاث سنوات إلى اسطنبول ، وكان في طريقه إلى لندن ، كانت أسطنبول لا تخفي فرحها حين عرفت بهروب نابليون من منفاه ، إذ فجأة كشرت عن أنيابها وأظهرت كل عدائها لبريطانيا (...) لو أن الظروف واتت كان بمقدور الآغا أن يجهز على داود ، وأن يجعله أثراً بعد عين"[١] .

تختم هذه الوحدة السردية باستباق مركب ومهم ، ، يعمل على التمهيد والتحضير للأحداث اللاحقة في الوحدات المقبلة ، والمقطع السردي / الاستباقي الآني مركب لأنه يعلن صراحة في أحد شقيه عن خيوط المؤامرة الجديدة التي تحاك لداود ، وفي الشق الثاني من هذا المقطع السردي ، يحدد (ريتش) أن لا حدود لطموحات داود في بناء دولة قوية ، وأماله في التخلص من التدخلات الأجنبية "الآن ، من خلال الاتفاق الذي جرى مع حسقيل ، وبتحريض الشمال ، وليس بالاعتماد على قائد كان في الشمال ، ثم الاتفاق مع كرمنشاه ، ويمكن أن تتهيأ الفرص من أجل مواجهة الوالي الذي يريد أن يذهب بعيداً إذا لم يجد أحداً يقف في وجهه"[٢] .

وعلى الرغم من وجود بعض المقاطع الإستباقية ذات الطابع الاستشرافي التي تعمل في هذه الوحدة ، إلا أن الحاضر يعود ليؤطرها ، فسطوة هذا الحاضر (الآن) هي من يحدد هذه التطلعات المستقبلية . أن المفارقة الزمنية/الدلالية تبتدى من خلال التغيير الذي أصاب شخصية (ريتش) ، ففي البنية السردية الثانية ، كان الأجنبي (ريتش) عنواناً ورمزاً للقوة والدهاء ، وقدمنا عند المقارنة بين الشخصية الأجنبية والشخصية المحلية ، أن هذه العلامات غير ثابتة وستتغير دلالاتها في البنية السردية الثالثة ، إذ يصبح الزمن مقروناً بتصرفات الشخصية دالاً على العجز والخواء والتخبط ، وبذلك تنتظم هذه العلامات الفرعية في مسار صوري يعمق من دلالة العلامة الأساسية (العجز) على وفق الترسيمة الآتية :

(١) الرواية ، ٣/٥٥-٦١ .

(٢) م . ن ، ٦٢ .



ومن المعلوم أن المفارقة زمنياً أكدت حضورها وفعاليتها على أساس أن الحاضر (حاضر الخطاب) في البينة السردية الثانية ، أصبح ماضياً في البنية السردية الثالثة ، وبذلك تتأكد سلطة الحاضر وهيمنته في البنيتين الثانية والثالثة فيما يتعلق بشخصية الأجنبي /ريتش .

- الوحدة السردية الثانية (بدايات الانتصار / القوة) :

تمتد هذه الوحدة من "بعد أن انتهى من الآغا ، التفت داود الى إعادة تنظيم أمور الدولة" (ص٦٢) الى "وتوقع الكثيرون أموراً أقرب الى الشر" (ص١١٣) .

هذه الوحدة السردية قريبة الشبه ، بوحدة سابقة (الحاكم) التي اختصت بـ (داود) ، ونجد فيها كذلك بداية تحقيق الانتصار على تمرد الفرات الأوسط ، وأولى العلامات على انهيار الجبهة القوية بين القنصلية الإنكليزية والشمال وكرمنشاه .

بمشاهدة مقترنة باستذكارات متقطعة وغير محددة ، وتأملات وصفية ، تبدأ هذه الوحدة ، وداود يعد العدة لإنهاء الاضطرابات في البلاد ، وبناء الدولة القوية التي يريد "بعد أن انتهى من الآغا التفت داود باشا الى إعادة تنظيم أمور الدولة ، أجرى مقابلات واسعة ، كما بعث عدداً من ضباطه الى الجنوب وكان على رأس هؤلاء طلعت باقة" [١] .

وعلى الرغم من تواتر الذكريات (المتقطعة) يبقى زمن الحاضر هو من يهيمن على مقاطع هذه الوحدة ، ويعمل على تأطير تفصيلاتها الجزئية ، فـ (داود) ومع أجواء الاضطراب التي تعم البلاد ، والتدخلات الأجنبية ومحاولات العديدين لإنهاء حكمه / حلمه لا يذهب بعيداً بخياله إلى الماضي ، ولا يصبح هذا الماضي الملجأ / المهرب من أزمات الحاضر ، بل يحاول دائماً أن يعمد إلى هذا الحاضر ، لكي يستطيع أن يتعامل بواقعية مع ما يحيط به من مصاعب ومشاكل داخلية ، لذلك تغلب المشاهد والتأملات الوصفية والذاتية على

---

(١) الرواية ، ٦٣/٣ .

مقاطع هذه الوحدة "ليس المهم حجم الانتصار الذي تم إحرازه في الفرات الأوسط ، كان الأكثر أهمية لداود باشا كيفية إبراز هذا الانتصار ، وإقناع الناس أنه تحقق فعلاً ، ثم استثماره بعد أن يصبح جزءاً من الحقائق الثابتة (...) ورغم أن هدف الحملة منذ أن تحركت ، القبض على قاسم الشاوي وصادق أفندي لأنهما رأس الفتنة أو لأنهما الخصمان الحقيقيان للباشا وعن طريقهما يأتي الخطر (...) ، فالباشا يعرف كيف ينتقم أو كيف يجعلهما أمثولة للأحياء والموتى ، وعبرة لكل من تسوّل له نفسه أن يتمرد أو يقف في وجه الحكومة"[١] .

وهذه التأملات التي تطال الحاضر أو بعض جزيئات الماضي لا تكاد تختص بـ(داود) لوحده ، بل نجد (ريتش) يدرك تماماً أن الزمن قد تغيّر وأن موازين القوى ، بدأت تميل لصالح (داود) الذي عزز الكثير من قواته ، وأنه يعيش زمنه الحقيقي "مشاعر الفرح بهذه النتيجة ، قابلها الإحساس أن الباشا يعزز مواقعه وقواه معركة بعد أخرى ، بغض النظر عن حقيقة حجم الانتصار الذي يدعيه في معركة الفرات الأوسط ، وان غياب الآغا لا يغير شيئا في الكفاءات العسكرية ولعلّ في هذا أول اشارة أو ربما رسالة ، توجه لريتش أن عهداً جديداً قد بدأ"[٢] .

مع التأملات الذاتية المعتمدة على المشاهد الحوارية والوقفات الوصفية ، تأتي الاستذكارات التي تبدو أقرب الى النمط التواتري ، إذ يلاحظ أن اغلب الذكريات المرتبطة بشخصية (داود) قد تم عرضها في أكثر من مقطع سردي ، ويبدو أن هذا التواتر مرتبط الى حد ما بالحالة النفسية لهذه الشخصية ، وأن تكثيف ماضي (داود) والتأكيد عليه في مقاطع مختلفة ، يتلازم مع طابع الشخصية الباحثة عن تحقيق أحلامها ، وبهذا يعمل هذا النمط الاستذكاري على ربط الماضي (الحي في ذاكرة الشخصية) مع الحاضر الذي يحاول تشييده كما يبدو في المقطع السردي "خلال الساعات الطويلة التي يقضيها وحيداً أو مع فيروز ، كانت أفكاره تطوف في أماكن لا حصر لها ، وفي هذا الطواف الذي لا ينتهي ، يستغرب كيف تنتقل أفكاره وذاكرته من مكان الى آخر إذ يستعيد وقائع ووجوهاً وأمكنة لا رابط بينها فهو بمقدار ما تستوقفه حادثة أو كلمة في ذات اليوم ، يجد نفسه مستذكراً حوادث وأزمنة بعيدة ، حين كان طفلاً ثم فجأة يجد نفسه في الشمال ، فيعود من جديد الى تذكر ملامح سليمان الكبير ، خاصة ساعاته الأخيرة ، ومعها يتذكر نابي خاتون ، كيف كانت مثل ملكة في مرحلة ، ثم

(١) الرواية ، ٧٩/٣ .
(٢) م . ن /٨٧ .

امرأة معتوهة في مرحلة أخرى ، أما وجه سعيد فانه لا يغيب ، إذ يعاوده مرة بعد أخرى كانت تفلت منه ، بعض الأحيان ، كلمة أو ترتسم على شفتيه ابتسامة ، وفيروز و بطريقة فذة ، يعرف متى يتدخل ومتى يواصل الصمت . حتى إذا سأله الباشا عن أمر أو شخص لا يتأخر في الإجابة"[١] .

ان ذاكرة داود في هذه الوحدة / المرحلة ، تختلف عنها في وحدة سابقة (الحاكم) فإحساسه بالقوة والسيطرة على الخصوم والظروف التي تحيط به ، حددت كثيراً من علاقته بماضيه ، وأصبحت نظرته الى هذا الماضي واقعية أكثر منها عاطفية ، محكومة بالوقائع التي أفرزتها الأحداث الأخيرة . وتنتهي هذه الوحدة باستباق يعلن صراحة عن الخطر القادم (الفيضان) ، وهذا الاستباق سرعان ما يتحقق في الوحدة الثالثة ، وبذلك يكون هذا الاستباق من النمط الإعلاني لأنه أخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي ستأتي فيما بعد "بعد النصف الثاني من آذار ورغم الشمس الدافئة خلال النهار ، ولسعات البرد في المساء المتقدم ، ثم آخر الليل ، فقد بدأ الخوف يدخل الى القلوب لأن مياه النهر زادت وأخذت تستمر في الزيادة يوماً بعد آخر . وتوقع الكثيرون أموراً أقرب الى الشر"[٢] .

الوحدة السردية الثالثة (الفيضان) :

تمتد هذه الوحدة من المقطع السردي "بعد ذلك الشتاء الطويل جاء آذار ومعه أول نسائم الربيع" (ص١١٤) الى "وأضاف وهو يودعه وخرج صوته عميقا : ان غداً لناظره قريب !" (ص١٥٢) .

المقاطع السردية المتعلقة بظاهرة / علامة الفيضان لا تتعدى الثلاثة ، في هذه الوحدة على الرغم من ضآلتها ، إلا أنها تسم الوحدة بسمتها المميزة ، وبذلك تصبح العلامات الأخرى (الثانوية) ما هي إلا روافد تصب في مجرى العلامة الرئيسة (الفيضان) التي تبدو علامة مزدوجة تحمل في طياتها دلالات متناقضة تحيل على بعدين ، الأول مجموعة من الصور التي يشد بعضها بعضاً ، وتحيل بمجموعها على عنوان واحد (العدو) وهي اللااستقرار / اللاامل/الخراب/التدمير (الذاتي والخارجي) ، أما البعد الثاني فهو كذلك مجموعة صور تحيل على (التطهير/التضامن) والمصالحة بين السلطوي والشعبي ، وبذلك يكون الفيضان بتجلياته

---

(١) الرواية ، ٩٨/٣ .

(٢) م . ن /١١٣ .

الزمنية والطبيعية ، علامة مركبة ، حملت أكثر من دلالة ، ويتضح ذلك في المقاطع السردية الآتية ، التي تعمد الى الحاضر زمناً مؤطراً لها ، باستخدام تقنيات مختلفة (المشاهد الحوارية والتأملات الذاتية والوقفات الوصفية) وتتداخل في بعض الأحيان المشاهد مع التلخيصات ، وتبرز فجأة بعض الاستباقات الناتجة عن مخاوف الناس من المستقبل المجهول (مخاطر الفيضان) وكما يتضح في الإنموذج الآتي "هذه السنة لم يتأخر الفيضان إلا قليلاً ، أتى في القسم الثاني من آذار ، وإذا كانت عادته في سنين كثيرة أن لا يعلن عن قدومه سلفاً ، مثل عودة المسافرين الذين طال غيابهم ، أو مثل مجيء ضيوف غير منتظرين ، قد يأتي عاصفاً ، خاصة إذا رافقته أمطار وقعت في أمكنة غريبة . هذه السنة جاء بشكل غير متوقع ، جاء على شكل هجمات متتالية (...) الكثيرون من الذين يسكنون بمحاذاة النهر ، غادروا مساكنهم بعد أن هجمت المياه ، خاصة حين بلغ ارتفاعها أقصاه خلال الليل (...) ومثلما هرب الذين يسكنون بمحاذاة النهر ، هرب الذين يبعدون قليلاً في المرة الثانية لأن هذه الهجمة بالإضافة الى ارتفاعها وقوتها ، وجدت سهولة في اختراق الأماكن الضعيفة ، لتتسرب منها الى أماكن جديدة (...) حتى سكان صوب الكرخ الذين طالما حسدوا لموقعهم المرتفع ، قياساً للصوب الآخر ، ولما يحيط بهم من أماكن ، شعروا بالحزن ، ان لم يكن الخوف ، لما يعانيه الكثيرون في صوب الرصافة ، وهبوا لتقديم العون (...) قالوا أن المياه لا تواجه إلا بعمل يشترك فيه الجميع (...) كان الناس حتى الذين لا يعرفون بعضهم أو لم يلتقوا من قبل ، يتعاونون ، ويساعد بعضهم بعضاً بهمة ومودة ، وينوب الواحد عن الآخر بأقل الكلمات ، ودون كلمات في بعض الأحيان (...) قال الكثيرون ، وقد تجمعوا في الأماكن المرتفعة على سطوح المنازل ، على أكوام الأتربة العالية التي تسد مداخل المحلات ، على أطراف قباب المساجد ، قالوا ان الأمواج كانت كالجبال ، كانت تُرى من بعيد ، وكان يسمع لقدومها دوي هائل ، وكانت تبدو مترابطة متعانقة مثل سلسلة لا نهاية لها ، وما أن تصطدم بحواف المجرى حتى تصطدم بأكوام التراب والحصى والأخشاب التي وضعها الناس ، ويكون لاصطفاقها زمجرة تهز الأرض وتخلع القلوب ، ومع هذه الحركة الجبارة كانت أكوام التراب المرتفعة تذوب كما يذوب الملح في الماء ، إذ تكون في لحظة ثم تتلاشى في اللحظة التالية ، وتتخلع منها الأخشاب القوية "(١) .

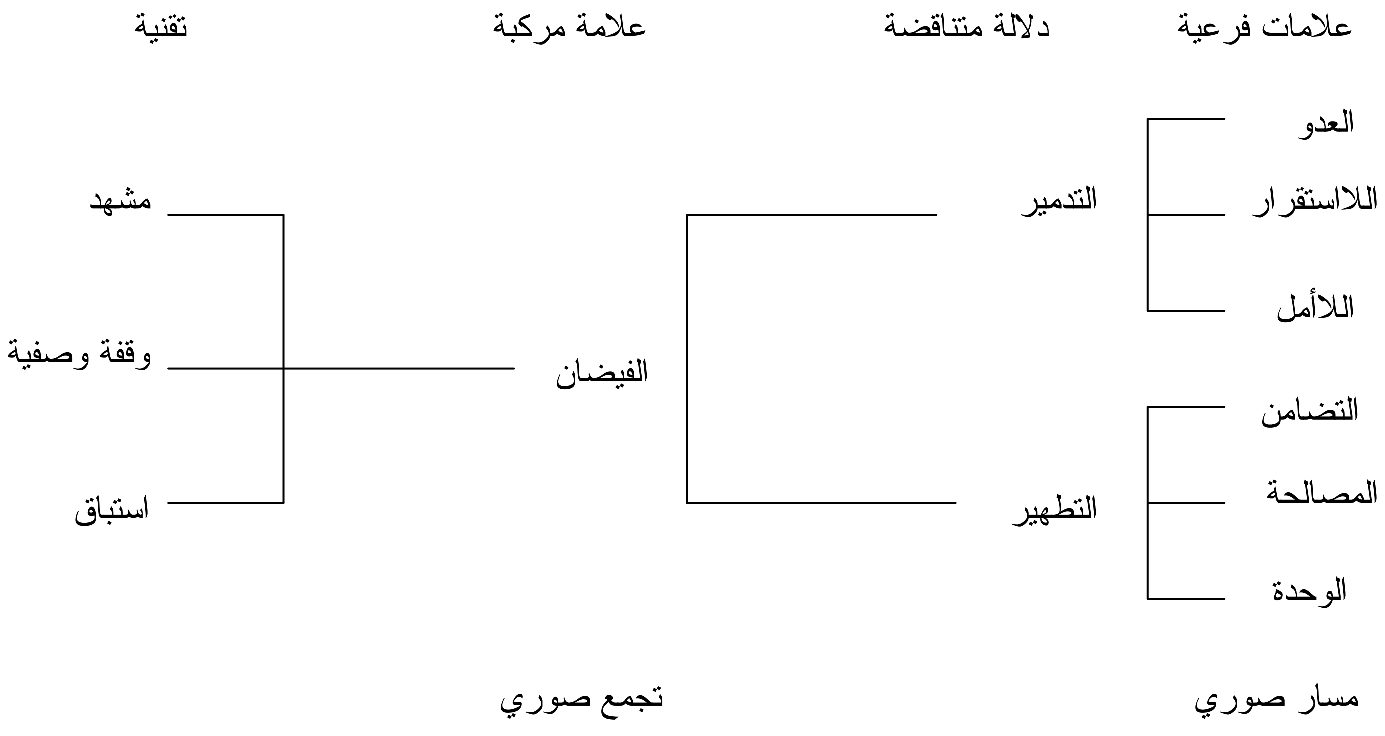
بعد هجمات الفيضان ، وما تركه من آثار الدمار والخراب على المدينة والناس ، يبدو الزمن كئيباً ثقيلاً ، محملاً بمعاني المآسي التي تتعاقب على هذه البلاد ، ويقترن ذلك بالحاضر ، الذي يعمل بثقله على إلغاء الماضي والمستقبل ، والتوقف عند المصاعب التي

---

(١) الرواية ، ٣/١١٦-١٢٢ .

تركها الفيضان "دخل نيسان تلك السنة ثقيلاً ببخار الماء الذي ملأ المدينة وبتلك الحرارة الكثيفة التي تسبب الضيق في الصدر ، وبذلك الدويّ الذي لايزال يولّد الأحزان نتيجة الأيام الصعبة التي مرت"(١) ، وهذه الأحداث التي مرت على بغداد وعلى الرغم من صعوبتها ، فانها رسخت الأمل لدى (داود) ببناء الدولة القوية التي يحلم بها ، ويتقاطع ذلك تاريخياً مع تجربة (محمد علي في مصر) ، ويتضح ذلك من خلال حلم / استباق لـ(داود) يحمل دلالات وإشارات مستقبلية مفتوحة على الحكاية بأكملها "ونام الباشا تلك الليلة ، وقد حلم أحلاماً كثيرة، ولكن أوضحها كان لقاؤه بباشا مصر ، محمد علي ، وقد تحدثا طويلاً ، وفي لحظة معينة شد محمد علي على كتفه وقال له : لا تخف ولم يتأخر داود باشا في استدعاء محب الدين لكي يفسر له المنام"(٢) .

ان الفيضان بوصفه علامة مركبة ، تحمل دلالات متناقضة ، وظُفت لتبين الوجه الحقيقي للخطر أو مجموعة الأخطار سواء كانت داخلية أو خارجية ، وكما يتضح في الترسيمة الآتية :



(١) الرواية ، ١٢٨/٣ .

(٢) م . ن /١٣٨ .

- الوحدة السردية الرابعة (رحلة الشمال -٢) :

تبدأ هذه الوحدة من "بعد الإجابات السلبية التي تلقاها ريتش من داود باشا" (ص١٥٣) الى "أخذها بين يديه بطريقة أقرب الى الخطف ، دفن رأسه في شعرها ، وتذكر اشياءً كثيرة وحزينة" (ص٢٣٨) .

ترتبط هذه الوحدة بوحدة سابقة (رحلة الشمال -١) ، وتكاد تتشابه معها في طريقة البناء ، إلا أنها تختلف معها دلالياً ، فبمرور الأيام وتعاقب السنوات ، اختلفت وجهات النظر ، وتغيرت المواقف . ويبدو هذا واضحاً على (ريتش) الذي كان في الوحدة السابقة (رحلة الشمال -١) إنموذجاً لابن الحضارة الغربية (حضارة القوة) ، قوياً ، ذكياً ، صارماً غير متردد ، أما في هذه الوحدة ووحدة (العجز) فهو أقرب الى البلادة ، يتردد كثيراً قبل اتخاذ القرارات الحاسمة ، وتبدو عليه إمارات الوهن والعجز ، وكما كشفت الوحدة/الرحلة الأولى عن موطن القوة لدى الأجنبي/ريتش ، جاءت هذه الرحلة على النقيض منها تماماً ، لتبرز مواقع الضعف لدى هذا الغريب .

وتعتمد هذه الوحدة على تقنيات تكثف من وجود الحاضر ، ولا تلتفت الى الماضي إلا بوصفه جزءاً من تاريخ مضى ، وتتم المقارنة بين الزمنين ، لذلك تتجاور أكثر من تقنية زمنية "من مصادر عديدة ، وكان ريتش لايزال في الشمال ، أخذت تتوالى الى السراي تفاصيل الرحلة الى الشمال ، كان بعض هذه التفاصيل دقيقاً ، ما قاله ريتش وما قيل له ، وبعضه مشوشاً ، لكن إذا جمعت التفاصيل الى بعضها ، ثم ذلك الود الذي بدر من ريتش أثناء زيارته للباشا ، وما قاله عن استعداد بريطانيا أن تستقدم فنيين لدراسة مجاري النهرين لتصبح الملاحة فيها ممكنة حتى الأعالي القصية ، كل ذلك أقنع الباشا ان القنصل تأكد بنفسه ان مصادقة الوالي احسن له واسلم من معاداته وخاصة وأن رهانه على عليوي سقط ، وعصيان بدو الفرات الأوسط انتهى في أعقاب الحملة"[١] .

ويعمد الخطاب في هذه الوحدة وهو يقدم أفكار (ريتش) الى مذكرات القنصل الإنكليزي فيضمنها ، ويعمل على تفعيل التقاطع بين التاريخي الموثق (المذكرات) مع المتخيل السردي ، في مقاطع عدة ، ترتكز على التأمل الذاتي والحوارات الداخلية "الأمة لا تتقدم بالقوة أو بالاكراه ، كما لا تتقدم بجهود فرد مهما كان ، ومع ذلك فإن للايرانيين كفاية أوسع من

---

(١) الرواية ، ٢٢٦/٣ .

الأتراك ، ولو كانت اسطنبول عاصمتهم لتمكنوا منذ أمد بعيد من الوقوف في صف الأمم الأوروبية"[١] .

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه الوحدة ، فيها الكثير من الترهل وهي تعيد تفاصيل رحلة الشمال والبحث عن الآثار ، ووجوه جديدة للعمل التآمري ، لكن الاختلاف الكبير هو التغير في علامية الزمن من مرحلة الى أخرى .

- الوحدة السردية الخامسة (التضامن) :

تمتد هذه الوحدة من المقطع السردي "قبل أن ينقضي شتاء تلك السنة ، ارتفعت الأسعار فجأة" (ص٢٣٩) الى "ما كو أحد مايبكي حسون ، بس بكا عن بكا يفرق ... وانا اليوم فرحان" (ص٣٠٧) .

العلامة الدالة على التضامن هي المهيمنة في هذه الوحدة ، وفي البنية السردية الثالثة عموماً ، إذ برزت بشكل خفي في الوحدات الأولى والثانية ، ثم برزت واتضحت في هذه الوحدة ، وهذه العلامة مرت بثلاث مراحل عند تكونها في هذه البنية (الثالثة) ، إذ كان هناك أولاً تضامن أهل المحلة مع الحاج صالح العلو بعد مقتل ابنه (بدري) ، ومحاولاتهم إخراجه من حالة الحزن ، وثانياً تضامن أهل بغداد في مواجهة الفيضان ، وثالثاً برزت هذه العلامة بوضوح ، فالصراع اصبح مكشوفاً بين السراي والباليوز ، ويبدو الصراع في أحد تجلياته صراعاً بين زمنين (الماضي والمستقبل) وساحة الصراع (الحاضر) ، فهناك حصار تجاري فرضه (ريتش) على العراق عندما حاول داود أن يضاعف الرسوم المفروضة على الواردات وعلى أثر ذلك ارتفعت الأسعار ، فقام داود بفرض حصار عسكري ، ساعده أهل بغداد على القنصلية الإنكليزية ، انتهت برحيل ريتش الى الهند .

ان تعالق التاريخي مع المتخيل ، هو من يحيل على هذا الصراع بين المحلي والأجنبي فـ (أرض السواد) وعلى الرغم من تأسيسها على مرجعيات واقعية / تاريخية ، إلا أنها تحاول محاورة الحاضر القريب والمستقبل .

---

(١) الرواية ، ١٩٥/٣ .

ويعمد الخطاب الى تمديد زمن الحكاية على حساب زمن السرد ، فالمشاهد (الحوارية) والوقفات الوصفية هي السائدة ، فضلاً عن بعض الاستذكارات المرتبطة بتقنية التسريع السردي (الخلاصة) وتتبدى الوحدة بأكملها وكأنها إشارة مستقبلية .

بخلاصة محددة ومؤطرة بالزمن الحاضر(١) . تنفتح الوحدة ،ويبدو الترقب سائداً لارتفاع الأسعار فجأة ، وتأثير ذلك على الأفراد والحكومة "قبل أن ينقضي شتاء تلك السنة ، ارتفعت الأسعار فجأة ، واختفت بعض المواد الضرورية من الأسواق . قطب التجار وجوههم ولبسوا الثياب القديمة ، المتاجر تغلق مبكراً وتخلوا الشوارع من المارة والريح الباردة تملأ جنبات المدينة ، الباشا يسأل رجاله عن سبب ارتفاع الأسعار ، ورجال الباشا يسألون التجار والتجار يغمغمون بكلمات غير واضحة ، لكن يفهم منها أن المواد التي كانوا ينتظرون وصولها من البصرة لم تصل ، وقد يتأخر وصولها شهوراً"(٢) .

للزمن خصوصية واضحة في هذه الوحدة ، لذلك تتسع الحكاية ، وتقدم تفاصيل كثيرة، تمهد لأجواء التوتر الذي طبع العلاقة بين الحكومة/الشعب والأجنبي (ريتش) . ويبقى الحاضر هو المهيمن على مقاطع هذه الوحدة ، وينظم العلاقة بينه وبين الماضي والمستقبل ، ليبرز تكاتف (تضامن) أهل العراق عند المحن ، ويؤكد الخطاب بصورة واضحة على المهمشين في هذه الرواية ، ودورهم في صد العدو ، لذلك اهتم (الخطاب) بالحوار العامي الذي مهد لتداخل التاريخي مع المتخيل ، من غير أن يبدو ذلك مقصوداً "إنه يوم مشهود من أيام الكرخ ، ومع إنه عُرف منذ وقت مبكر أن بستان زيدان الملاصق لجامع الشواكة هو المكان الذي يقابل الباليوز على الضفة الأخرى من دجلة ، وشوهد بعض العمال في اليوم السابق يهدمون السور الطيني القريب من البوابة الضيقة للبستان ، ويمهدون الأرض الى جانب النهر ، وبالتالي سيكون المدفع في ذاك المكان ، ومعه مجموعة من الجنود لمراقبة الباليوز ، فإن الكثيرين حاولوا أن يكون المدفع قريباً منهم ، قالوا ذلك بصوت عالٍ ، وهم يرافقون الموكب ، وكانوا يهزجون ويغنون . قال سيفو ، وكان على رأس المستقبلين في شريعة السويدي : هذا الطوب طوبنا علمونا عليه وبعدها ما عليكم ما راح نخلي من هناك يطلع مخبر"(٣) .

---

(١) ينظر : – بنية الشكل الروائي ، ١٤٨ .

– رواية الأصول وأصول الرواية ، مارت روبير ، ت : وجيه أسعد ، ١١٨ .

(٢) الرواية ، ٢٣٩/٣ .

(٣) م . ن /٢٧٦ .

ويبقى المشهد الحواري ، دالاً ومعبراً عن تضامن أهل المحلة /بغداد في وجه العـدو الخارجي "سيفو الذي كان فرحاً ومعتزاً كاد يقول (هذا اليوم يومك يابدري) لكنه أبتلع كلماتـه في اللحظة الأخيرة حين التقت عيناه بعيني الحاج صالح الحانيتين ، إذ هتف بنـشوة : ويـن تروح من أهل بغداد يا أبو الدقايق يا أبو عيون الزرق ؟ "[١] .

كما أوضحنا فإن هذه الوحدة تكاد تشكل وحدة إستباقية كبيرة (سواء تحققـت أم لـم تتحقق فيما بعد) فرحيل (ريتش) ونهاية الحصار الاقتصادي المفروض على مدينـة بغـداد ، فضلاً عن التضامن الواضح الذي بدا بين أهل الكرخ وأهل الرصافة ، هذه الأحـداث علـى الرغم من تأطيرها بزمن الخطاب (الحاضر–حاضر النص–) إلا أنهـا تبـدو أقـرب إلـى الإشارات المستقبلية "ظهر الخميس غادرت سفينة الباليوز . وقف الكثيرون على ضفتي النهر يتفرجون على المغادرين ، لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود ، أمـا الآخرون فقد اختفوا داخلها "[٢] .

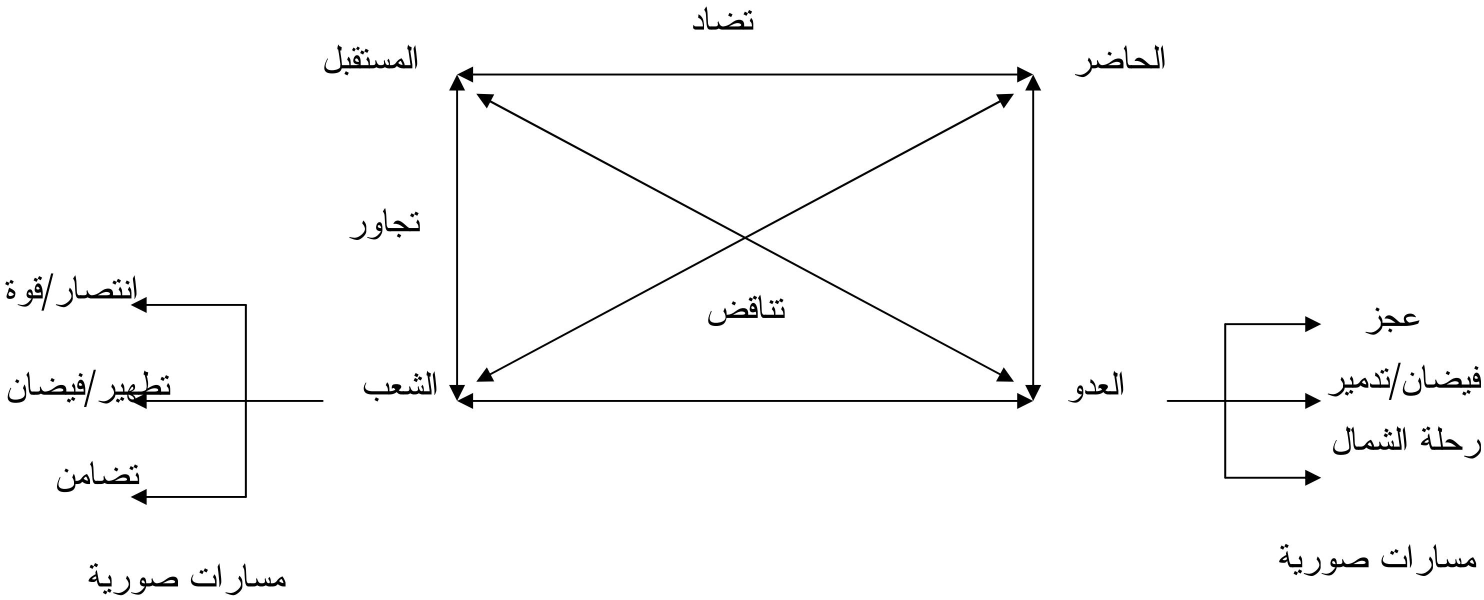
---

(١) الرواية ، ٢٧٨/٣ .

(٢) الرواية ، ٣٠٧/٣ .

- محاولـة تركيب / ٣ :

تحيل العلامات الأساسية الخمس ، في هذه الوحدة ، على مسارات صـــورية ، تـــشيد اقطاباً دلالية تدخل مع بعضها في علاقات (تضاد/تناقض/تجاور) ، أمـــا العلامـــة المركبـــة (الفيضان) فإنها في المربع السيميائي ستدخل في تشكيل القطبين الدلاليين ويعود ذلك لطبيعتها الإزدواجية ، ويتضح ذلك في المربع السيميائي الآتي :



الفصل الثاني

العلامة المكانية

مدخل : المكان الثقافي / المكان الروائـي :

تدخل علاقة الانسان مع المكان في اطار الخبـرة المباشـرة ، والادراك الحـسي ، والسيطرة على اغلب التفصيلات ، والارتباط الوثيق بالمكان/الارض من لحظة الولادة حتـى الممات ، وبذلك يتجلى المكان عنصرا اساسيا في الحياة الانسانية ، يوثق من صـلات الانـا بالعالم الخارجي ، والتغيرات التي طرأت على المكان في الفكر الانساني عديدة تحول معهـا من مكان بدائي ، الى معطى ثقافي ، ومن ثم مكان جمالي فني ، "ان انتقال المكان من موقعه الفيزيائي الى الموقع الثقافي ، مرّ من خلال الكائن الانساني ، لأن العلاقة الكائنة بين الانسان والمكان تتسم بالالتصاق والتلازم"[١] .

وللمكان اهمية كبيرة في الخطاب الادبي بصورة عامة ، والخطاب الروائي بـصورة خاصة ، اذ يتميز بوصفه المكوّن الذي يحتوي على بقية العناصر ، ويتبلور فـي ضـوئها ، ويعمل في احيان كثيرة على توجيهها ، ويكشف عـن الرؤيـة الحـضارية / الاجتماعيـة / التاريخية ، للمساحة الجغرافية التي قدمت في النص الروائي . ويتداخل مع مصطلح (المكان الروائي) ، مصطلح آخر هو الفضاء الروائي .

شهد المصطلح الثاني اتساعا واضحا ليشمل في اغلب الدراسات (الزمـان والمكـان) معا ، فالعلامات الزمنية "لا تمنح دلالتها الا في المكان ، والمكان لا يـدرك الا فـي سـياق الزمان ، وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنـوي"[٢] ، وبذلك يتبدى الفضاء في كل ما يحيط بالانسان ، ويحدد المكان بوجوده المحـسوس ، وجـود الزمان في التصور[٣] ، وقد حاول باختين ان يربط بين الزمان والمكان بعلاقة جدليـة فـي (الفضاء الزمكاني)[٤] .

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجا) ، خالد حسين حسين ، ٦٣ .

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ابراهيم جنداري ، ٢٥ .

وينظر : – الفضاء الروائي ، عبد الرحيم مراشدة ، ٢٥ .

– وبناء الفضاء الروائي ، سمر روحي الفيـصل ، الكاتـب العربـي ، دمـشق ، ع (٥٩–٦٠) ، ٢٠٠٣ ، ٤٣ .

(٣) النقد البنيوي والنص الروائي ، ٢ ، ٧٦ .

(٤) اشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت : يوسف حلاق ، ٢٢٠ .

هذا التوسع الذي شهده مصطلح (الفضاء) ، قابله استعمال آخر اكثر تحديدا ، قيّد الفضاء بالمكان فقط او مجموعة من العلائق القائمة بين الامكنة وباقي عناصر الخطاب الروائي(١) ، وهناك تحديدات ضيقة جدا حددت الفضاء الروائي بالفضاء الطباعي او الفضاء الدلالي(٢) .

والمكان الروائي قطعا ، ليس هو المكان الواقعي ، على الرغم من التطابق في بعض الاحيان في الاوصاف والتسمية ، فالمكان الروائي قائم على العلاقات اللغوية داخل النص الروائي ، والتشكيل البصري للأيقون المكاني في مخيلة القارئ ، وبذلك تبرز العلاقة بين مرجعيات المكان والمتخيل السردي في بلورة هذا العنصر ، ومع ذلك يزودنا الروائي ببعض الاشارات الجغرافية والواقعية "سواء كانت هذه الاشارات مجرد نقاط استرشاد لاطلاق خيال القارئ ام كانت استكشافات منهجية للامكنة"(٣) .

ان المكان (في النص الروائي) هو مجموع العلاقات اللغوية ، التي تؤسس للفضاء المتخيل ، وتعمل على ايجاده ، وتحويله من لغة سردية الى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي ، وبهذا تتجلى العلامة المكانية بوصفها معطى سيميائي لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية مكانية .

ان الملفوظ الحكائي/المكاني يعمد الى الوصف المباشر والمتقطع للامكنة والاشياء المتعلقة بها ، مع المحافظة قدر الامكان على فرصة دمجها مع باقي العناصر الاخرى "من اجل منح الخطاب نظاما فضائيا"(٤)/سيميائيا متعدد الدلالات .

ان مفهوم المكان الروائي يتعدى الحيز والديكور والفضاء المختص لافعال الشخصيات الى "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"(٥) ، وبهذا يتشكل المكان الروائي علاميا ، على وفق قدرته في تجاوز الهندسي والفيزيائي والاقتراب من العلاقات التي تنشأ بين الانسان والمكان، وقدرة هذه العلاقات (المكانية – الانسانية) على شحن الفضاء الروائي بقيم حضارية/ تاريخية / ثقافية ... الخ .

---

(١) شعرية الفضاء الروائي ، حسن نجمي ، عن الانترنت : موقع محمد اسليم : aslimnet.free.fr .

(٢) ينظر : بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، ٦٢ .

(٣) عالم الرواية ، ٩٢ .

(٤) الشكل والخطاب ، ١٨٧ .

(٥) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ت : غالب هلسا ، ٣٦ .

ان علاقة الانسان بالمكان يحددها (الوعي والوجود)[١] فهو يحيط بالانسان بوجوده ، وفي ذات الوقت يحيط الانسان به عن طريق الوعي .

ان القيمة الدلالية المتواجدة في العلامة المكانية الروائية ، تتشكل على وفق رأي (جوليا كرستيفا) من خلال شحنها بدلالات وقيم حضارية تفصح عن هوية المكان ، الذي يصبح علامة على حضارة امة معينة يسودها نمط ثقافي معين ، في عصر ما ، وتطلق على ذلك لفظة ايديولوجيم[٢] .

وقراءة المكان الروائي سيميائيا ، تستدعي تحديد البنى المكانية وهي على قسمين :

الاولى : البنية المكانية الظاهرة ، وتحدد في علاقة الشخصيات بالمكان الروائي من إلفة ونفور وإبتعاد وإقتراب وغيره .

الثانية : البنية المكانية العميقة : وهي التي تجعل من المكان الروائي شبكة من العلاقات القائمة مع باقي مكونات الخطاب وخاصة الرؤية ، والبنى المكانية العميقة متنوعة ومتعددة من اهمها :

١. المتوالدة : ان هذه البنية المكانية العميقة تعتمد على الشخصيات ورؤيتها للمكان ، وتتميز باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء ، فالباب يستدعي وجود جدار ، وهذا يستدعي وجود غرفة وهكذا .
٢. المتدرجة : وهي بنية تعتمد على وصفها لمكان محدد ، ومن ثم تتدرج الى باقي الامكنة.
٣. المتداخلة : وهي تعتمد على حركية العلامة المكانية في اكثر من اتجاه ، وتداخل الامكنة داخل النص ، وتتميز بكونها مفككة .
٤. المتكررة : وهي البنية المكانية المنفتحة الدلالة ، التي تعتمد على ثبات المكان وتكراريته في اجزاء مختلفة من النص الادبي الواحد[٣] .

و"تأسيسا على ما تقدم يتضح ان البنى المكانية العميقة تشكل انتظاما جوهريا في بنية المكان من جانب ، وتعميق قيمة النص من خلال تعميق الحدس بخلجات الابطال وتثبيتا لرؤية المؤلف من جانب آخر"[٤] .

---

(١) المكان الروائي ، عبد الحميد المحادين ، البحرين الثقافية ، ع (٣٠) ، ٢٠٠١ ، ٢٦ .

(٢) علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت : فريد الزاهي ، ٢٢ .

(٣) المكان في النص المسرحي ، منصور نعمان الدليمي ، ٨٩ – ١٠٠ .

(٤) م.ن ، ١٠١ .

ان هذه العلاقات الأربع تعتمد أساسا في تحديدها للعلامة المكانية على الرؤية ، أو موقع الراوي/الشخصية من الحدث ، فالرؤية المكانية في العمل الادبي هي امتداد لرؤية الكاتب في مختلف مناحي الحياة ، وفي الحقيقة ان الرؤية المكانية متعددة داخل النص الادبي، اذ تتجاوز رؤية كاتب العمل الذي يؤسس المكان التخييلي اللغوي على مرجعيات تاريخية او واقعية او اسطورية او خيالية ، وهناك كذلك رؤية الشخصيات التي تتحرك/تعيش في المكان الروائي ، واخيرا رؤية القارئ .

وبهذا لا تتشكل العلامة المكانية الا على وفق رؤية ما ، فالحديث عن المكان هو بالضرورة حديث عن الرؤية التي قادتنا لمعرفة تفصيلاته .

وقد فصّل (اوسبنسكي) في الحالات المتعددة التي يتخذ منها الراوي (المشارك او غير المشارك) موقعا له لتحديد الرؤية لحدث ما ، فهناك أولاً تطابق لموقع الراوي مع احدى الشخصيات داخل العمل الروائي ، وبذلك يبدو الراوي ملازما للشخصية . وثانيا عدم التطابق بين موقع الراوي وأيّ من الشخصيات وهذا يحيلنا على اشكال متعددة منها : المسح التتابعي وهي تقنية تعتمد على تجزئة الرؤية اذ تتحول وجهة النظر (للراوي) من شخصية الى اخرى، ومن تفصيل الى آخر . وعلى القارئ ان يكوّن صورة كلية فيما بعد .

والشكل الآخر هو الرؤية الشاملة او (نظرة عين الطائر) وهي رؤية شاملة للمشهد الروائي من وجهة نظر واحدة فقط . وهذا الموقع المكاني يفترض آفاقا واسعة جدا ، واخيرا ، المشهد الصامت الذي يعتمد على الوصف فقط من دون التركيز على معرفة دواخل الشخصيات[(١)] .

من المقاربات السيميائية المهمة ، في تحديد العلامة المكانية ، مقاربة السيميائي الروسي (يوري لوتمان) الذي يعرّف المكان على انه "مجموعة من الاشياء المتجانسة (من الظواهر او الحالات او الوظائف او الاشكال المتغيرة ... الخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية مثل الاتصال/الانفصال ..."[(٢)] .

---

(١) ينظر : شعرية التأليف (بنية النص الفني وانماط الشكل التأليفي) ، بوريس اوسبنسكي ، ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، ٦٩ – ٧٦ .

وينظر : – وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان ، اوسبنسكي ، ت : سعيد الغانمي ، فصول ، القاهرة ، مج (١٥) ، ع(٤) ١٩٩٧ ، ٢٥٦ .

(٢) مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ت : سيزا قاسم ، ٦٩ . ضمن كتاب جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين .

ويعتمد لوتمان في مقاربته على مقولات عدة اهمها[١] :

١. ان اللغة هي النظام الاساس في تحويل العالم الى انساق ، فالمكان الفني/الروائي لا يتجسد الا من خلال اللغة ، وان الانسان يدرك العالم ادراكا بصريا ، وبذلك يصبح المبدأ الأيقوني القائم على الادراك البصري/التخييلي من الخصائص الأساسية للانساق اللغوية .

٢. المقولة الثانية التي اعتمدها لوتمان هي (التضاد) بين متقابلات عدة ، وهذه الآلية هي "الاكثر حضورا في بنية الامكنة وتوزيعها في الفضاء الروائي ، وتنجم عن هذه الآلية انتظامات مكانية متقابلة ومتناظرة ، وهي المؤهلة للكشف عن رؤية الروائي ، وكذلك الرؤى الخاصة بالقوى الفاعلة في النص تجاه المكان ، وتتفرع عن هذه الآلية مستويات كثيرا من الانتظامات التقابلية : التضاد الاتجاهي (...) والتضاد التقابلي او الامتدادي"[٢] .

ان التقاطب التضادي يجمع بين قوى متعارضة ، ويعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي او الشخصيات بأماكن الأحداث المختلفة ، وهي (التقاطبات الضدية) التي تنسجم مع المنطق والاخلاق والمعتقدات ، وهي كذلك ذات جذور قديمة ، حددها ارسطو ومن ثم باشلار[٣] .

فيما بعد طوّر (فيسجربر) هذا الجهاز الاجرائي الذي اوجده (لوتمان) "مستفيدا من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد ، وقد توصل هذا الباحث الى اقامة البناء النظري التي تستند اليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص وذلك عن طريق ارجاعها الى اصولها المفهومية الاولى"[٤] .

٣. المقولة الاخرى المهمة التي قدمها لوتمان تتعلق بمفهوم (الحدّ)[٥] الذي يميز بين مكانين متعارضين / متضادين ، ومن اهم سماته انه لا يخترق ، واذا ما تمت عملية الاختراق ، فان تغيرات كثيرة ستطرأ على الشخصيات والامكنة .

---

(١) مشكلة المكان الفني ، ٦٦ – ٦٨ .

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ٨٩ .

(٣) نقلا عن : بنية الشكل الروائي ، ٣٣ – ٣٤ .

(٤) م . ن ، ٣٥ .

(٥) مشكلة المكان الفني ، ٨١ ضمن كتاب جماليات المكان .

ويمكن الافادة من مقولات لوتمان والجمع بينها وبين آراء غريماس (المسار الصوري – التجمع الصوري – المسار السردي – الاقطاب الدلالية – المحاور الدلالية)[١] ، فالقطب المركزي ، ما هو الا علامة رئيسة تندرج تحتها علامات (مكانية) ثانوية اخرى وهي بدورها تحيل (مجموعة الصور / العلامات) على هذه العلامة الرئيسة ، وتدخل فيما بينها في علاقات تضاد وتناقض وتجاور .

ان المكان في ثلاثية عبد الرحمن منيف هو ارض السواد (العراق) بكل تجلياتها البشرية والطبيعية والمناخية والتاريخية ، ولمقاربة هذا المكان علاميا ، سنعمد الى المقولات السابقة ، ونحاول ان نوفق بينها ، والمبدأ الاساس في هذه المقاربة سيقوم على مقولة الاقطاب المتضادة والعلاقات القائمة بين هذه الاقطاب .

والمكان في الثلاثية ينقسم على قطبين/علامتين أساسيتين هما : أمكنة الوسط (المركز) وامكنة الاطراف (الهامش) ، وتندرج تحت مظلة هذين القطبين ، علامات أخرى تدخل فيما بينها في علاقات تجاورية وتضادية وتناقضية ، وهذه الاقطاب يتفرع عنها اقطاب اخرى ثنائية او ثلاثية .

---

(١) ينظر : في الخطاب السرد (نظرية غريماس) ، ٧٩ – ٨٠ .

المبحث الاول
أمكنة الوسط (مركزية المكان)

مدخل :

المكان المركزي في ارض السواد ، مدينة بغداد ، وبسبب طابع الثلاثية التاريخي/ الواقعي ، وخلافا لمعظم اعماله السابقة ، يعمد منيف الى تحديد امكنته ومرجعياتها ، وتتجلى المدينة علامة سيميائية وحقيقة مكانية ، مشحونة بدلالات حضارية وتاريخية وقيم ثقافية متعددة .

ان المنظومة الثقافية لأية مدينة هي التي تحدد العلاقات المكانية القائمة فيها ، واهمية ودور المدينة بوصفها علامة مكانية ، فبغداد لكونها عاصمة للعراق تختلف عن مدن الاطراف ، ومركزها السياسي والجغرافي والاجتماعي هو من يرسم طبيعة امكنتها والدلالات المختلفة لها ، والمدينة ، مكانيا وثقافيا ، لها خصوصيتها التي تميزها عن غيرها من المدن "لكل مدينة شخصيتها وروحها المميزة لها عن غيرها من المدن الاخرى ، تبعا لتمييز عادات وتقاليد وحاجات ساكنيها ونشاطاتهم ، وحتى موقعها الطبيعي انغلاقا او انفتاحا"(١) .

يحاول نص الثلاثية ان يكثف من حضور بغداد مكانيا ، بما يتناسب ومكانتها ، ويشحنه بقيم متناقضة ويكشف عن دلالاتها ، لتصبح (بغداد) أنموذجا مكانيا للعراق ككل . ويمكن ان يقسم هذا المكان (الوسط) على اساس ثنائية متضادة يفصل بينها حدّ واضح هو نهر (دجلة) فلدينا :

المكان السلطوي ≠ المكان الشعبي

الرصافة ≠ الكرخ

الانغلاق ≠ الانفتاح

وتتدرج تحت هذه العلامات الضدية علامات مكانية اخرى تحدد العلامة الرئيسة وتؤكد سطوتها وحضورها .

---

(١) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، قادة عقاق ، عن الانترنت : www.awu-dam.org .

أولاً : المكان السلطوي (سلطة المكان) :

يرتبط المكان في الثلاثية ارتباطا جوهريا بمفهوم السلطة (السياسية – العسكرية – الثقافية – الدينية – الفردية) ، وقد حدد (مول رومير) خضوع المكان للسلطة[١] بأربعة أنماط:

١. مكان امارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنسبة لي مكانا حميما واليفا ، مثل الدار او الغرفة او حتى الجسد الانساني[٢] .
٢. مكان يشبه الاول من نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث انني اخضع فيه لوطأة سلطة الغير .
٣. اماكن ليست ملكا لأحد معين (عامة) ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من سلطة الجماعة / الدولة .
٤. المكان (اللامتناهي) ويكون هذا المكان خاليا من الناس ، فهو الارض (الصحراء – البحار ...) التي لا تخضع لسلطة احد .

وتأسيسا على ذلك تتمظهر اكثر من علامة مكانية ، تحمل في طياتها دلالات السلطة ونوابعها .

أ. السراي - القلعة :

ترتبط السراي (القصر) بالسلطة (داود باشا وكبار موظفي الدولة) لذلك تتضح دلالتها السلطوية وان بدت مختلفة من مقطع سردي الى آخر في الثلاثية ، والسراي هي المكان الذي تدار البلاد منه ، وفي الوقت ذاته هي المكان المنيع الذي تتحصن الحكومة خلفه .

اما القلعة فهي علامة سلطوية ترتبط بالجيش والضباط وخصوصا (سيد عليوي) ، لذلك فان هذه العلامة المكانية المزدوجة (السراي – القلعة) تدخل في علاقة تضادية مع الباليوز (القنصلية الانكليزية) وهذه العلاقة هدفها اثبات الوجود وبيان من يحكم العراق .

لا يحفل النص (نص الثلاثية) بالمقاطع الوصفية الطويلة التي توضح الامكنة وتفصيلاتها ، بقدر ما يهتم برؤية الشخصية للمكان ، والعلاقة التي تربط بينهما (الذات/ المكان) من :

---

(١) نقلا عن : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ٢١٦ – ٢١٧ .

(٢) ينظر : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، دافيد لوبروتون ، ت : محمد عرب صاصيلا ، ٥ .

انتماء ≠ انسلاخ ، ألفة ≠ عداء ، حب ≠ كره وغيرها

في بداية حكم (داود) تبدو السراي قديمة ، موحشة ، ضعيفة السلطة ، لم تمتد لها يد التجديد والتطوير ، وفي مقطع سردي لاحق يبدو الراوي ملازما للشخصية ومطابقا لها في موقع الرؤية ، فالسراي تتمظهر بهذا الشكل بعين (بدري) الذي يقارن بينها وبين سطوة الباليوز "ومرت موجة من الضحك ، اما عندما بانت السراي ، فقد بدت مبعثرة أقرب الى الكتل ، رغم اتساع المساحة كانت قديمة متآكلة ، وكأن الزمن يصرخ من كل جنبة من جنباتها . قال بدري في نفسه : الابنية تهرم ، تتعب ، وسيأتي يوم تموت فيه ، كما يموت البشر ، وشعر بالحزن ان الباليوز يبدو بناء فتياً ، في الوقت الذي تبدو السراي وكأنها في آخر ايام حياتها"(١) .

ان هذه البنية المكانية المتداخلة ، التي تعتمد على حركية العلامة في اكثر من اتجاه ، وتداخل أكثر من مكان ، تكثف من دلالة المقطع السردي ، فعلاقة بدري بـ (السراي/ الحكومة) دخلت في مرحلة الانسلاخ (بعد نقله الى كركوك) ، بعد ان كانت علاقة ألفة وانتماء ، لذلك بدت له السراي قديمة متآكلة ، موحشة وتتسم باللاانتظام .

اما القلعة التي تنهض الى جانب (السراي) علامة مكانية دالة على السلطة (العسكرية) ، فهي تتشابه مع السراي في هذه المرحلة ، وأوجه الشبه ، القسوة ، القدم ، اللانظام ، وكل ذلك يقدّم بعين (بدري) المنتمي إلى الجهة الأخرى من بغداد (الكرخ) والمطرود من الرصافة "لما أصبحت القلعة قريبة بدت ثقيلة كابية وبدا السور المحيط بها قاسيا ويشبه حبل المشنقة ، واذا ظل الجو لدقائق قليلة ، مرحا رخيا ، فقد شابه فجأة كدر ، وكأن ريحا حملته . اما الصمت الذي هبط ثقيلا ، فقد امتد على صفحة الماء (...) واصبح لوقع المجدافين صرير يشبه صرير سكين عمياء في لحم طري"(٢) .

ان نهر دجلة يمثل (الحدّ) بين جهتي بغداد (الرصافة – الكرخ) وهو في المقاطع السردية السابقة ، يمثل طريق الرحلة/التغيير لـ (بدري وسيفو) وموقع الرؤية لـ (بدري) تجاه امكنة (الرصافة) وهو بذلك عمد إلى كسر الحاجز بين عالمين مختلفين ، مما تسبب فيما بعد في نقله ومن ثم مقتله . ورؤية بدري لهذه الامكنة السلطوية متأثرة بموقفه المسبق منها ، لذلك عندما تتراءى له بغداد من دون هذه الامكنة السلطوية ، تبدو مختلفة وتدخل الشخصية

(١) الرواية ، ٤٦٢/١ .

(٢) م . ن ، ٤٦٦ .

معها في علاقات ألفة وانتماء وصحبة "تتبدى بغداد ، حين ينظر اليها من النهر ، عبر غباش الماء ، شيئا لا يصدق ، أو هكذا رآها ناس المركب في ذلك الصباح الربيعي ، بدت جديدة ، طازجة ، فواحة بشذى القداح ، خاصة بعد ان اغتسل هذا الشذى بالماء وشفته ريح صغيرة نبعت من اعماق النهر وهبطت من الاعالي ، اما خضرة النخيل التي ملأت الافقين ، فكانت تتموج وتتغير في كل لحظة : شفافة ، زاهية ، ريانة ، وخضرة قاسية أيضاً ، ولا تخلو في لحظات معينة من تحد . وبين خضرة وخضرة عشرات الالوان الخضراء المتشابكة ، وكأن كل شجرة ، كل غصن يريد ان يتميز بلونه الخاص ، بتألقه الذي يجعله مختلفا عن غيره .

قال بدري وكأنه فوجئ بما يرى ، وكان يلتفت إلى الضفتين مذهولا :

– ولا عبالك بغداد اللي نعرفها وعايشين بيها[١] .

اما القلعة بوصفها علامة مكانية ، فهي متحركة غير ثابتة الدلالة تتحول وتتغير على وفق رؤية الشخصية ، وهي مشحونة بصفات القسوة والانضباط العالي ، والنفور من قبل العامة تجاهها ، وكل الشخصيات التي عاشت/تحركت في فضائها لم تدخل معها في علاقة ألفة ومحبة ثابتة ، بل في علاقات نفور وعداء .

وهي مكان ضباط الجيش ، والمكان الذي تحصن فيه (سعيد باشا) ، ومكان قتله كذلك ، أي انها كانت مكانا للحياة والموت (حياة ≠ موت) ، وهي مكان انتصار (سيد عليوي) عند قتله (سعيد) ، ويقدم الراوي الملازم لشخصية (سيد عليوي) وصفا لدهاليز القلعة ، وغرفة نوم سعيد ، وهو بذلك يعمد إلى البنية المكانية المتوالدة ، التي تعمل ، اولا على ذكر الجزء . ومن ثم تعمل على استدعاء الكل ، فذكر (الدهاليز – الغرفة) واوصافهما ، يستدعي بالضرورة ، الكل/القلعة "خلال فترة قصيرة ارتبكت القلعة كلها واضطربت ، وبعد مشاورات لم تطل تقرر ادخال عليوي إلى القلعة .

بعد ان صعد الدرج وهو يجتاز الدهليز الطويل ، شعر ان خوفه يتحول إلى ما يشبه الفرح ، لقد وضع اقدامه على بداية الطريق ولا بد ان ينجح ، كان يمشي بثقة وبخطوات واسعة ، كانت العيون جميعها منصبة عليه من الحرس والمرافقين ، وكانت تسير معه تلك العيون ، ثم تتبعه وهو يتوجه إلى غرفة عزمي أفندي مرافق سعيد باشا . كان المشوار طويلا أو هكذا تراءى له ، فالدهاليز التي يعرفها جيدا وقد مر بها سابقا عشرات المرات ، تبدو له الآن اكثر ضيقا واطول . اما الجو المخيم فهو بين الرطوبة والكثافة اللزجة (...) كانت نابي

---

(١) الرواية ، ٤٥٨/١ .

خاتون نصف مستلقية ، ويبدو انها نهضت لتوها . فآثار النوم لا تزال تملأ عينيها ووجهها ، ورائحة الغرفة مزيج من الرطوبة والهواء الساكن ، وكأنها لم تفتح لايام متواصلة ، وكان يتمدد إلى جانبها ، بشكل عرضاني ، سعيد باشا ، رأسه في حضنها وجسده يشغل الجانب البعيد من السرير"[١] .

ان هذه العلامة المكانية المتحركة والمتغيرة الدلالة ، تتبدى لـ (سيد عليوي) على مراحل ثلاث : فهي اولا مكان اقامته عندما كان ضابطا في جيش سعيد ، وثانيا مكان انتصاره وقتله لسعيد ، وفي المرحلة الثالثة ، تتحول دلالتها وتتغير من مكان أليف/متسع إلى معاد/ضيق ، فالقلعة في مرحلة متقدمة من الثلاثية ، تغدو سجنا لـ (سيد عليوي) ومن ثم مكانا لمحاكمته واعدامه بتهمة الخيانة لـ (داود) "كان الفجر يتراجع ، وبداية اضواء النهار تبين وتتضح لما وصل الآغا إلى القلعة . وهو يصعد الادراج ، في الطريق إلى الطابق الثاني ، شعر الآغا ان الجو ، رغم بعض البرودة ، خانق ولا يخلو من رائحة عفونة ، وشعر انه لا يحب هذا الجو ولا يطيقه ، ولا يعرف لماذا اخذ يدقق بعيون الحرس الذين كانوا يؤدون التحية ، وينظرون اليه بطريقة لم تعجبه . اما بعد ان اتجه قائد الحرس إلى الجناح الجنوبي ، الجناح الذي كان يحتله سعيد باشا ، وهناك كانت نهايته فقد انقبض صدره ، وشعر انه لا يحب هذا المكان ! .

انها المرة الاولى ، بعد تلك الليلة الحافلة التي يصل فيها إلى هذا الجزء من القلعة . لم يقرر ذلك على نحو واع أو جلي ، لكن شيئا في داخله كان ينفره ويمنعه من الوصول إلى هذا المكان . لذلك كان يعقد اجتماعاته في ثكنة الفرسان ، في السراي ، في أية قطعة عسكرية ، ولم يفكر ابدا ان تكون القلعة مكانا له ، وهذا ما جعلها تبتعد عن تفكيره ثم تغيب"[٢] .

وفي مقطع سردي آخر "عند الغروب اصدرت المحكمة حكمها باعدام الخائن سيد عليوي ، وسحب الآغا إلى الغرفة المقابلة ، لانه لم يستطع ان يمشي . ولم يسمع خلال تلك الليلة بكاءً أو نواحاً . وحين عرض عليه ان يأكل شيئا طلب كوبا من الماء وكسرة خبز . اما في الصباح التالي ، حين فتح عليه الباب ، وطلب منه الحرس ان يرافقهم ، فقد رجا ان يقابل الباشا ، لان لديه ما يقوله ، ولا بد ان يسمعه"[٣] .

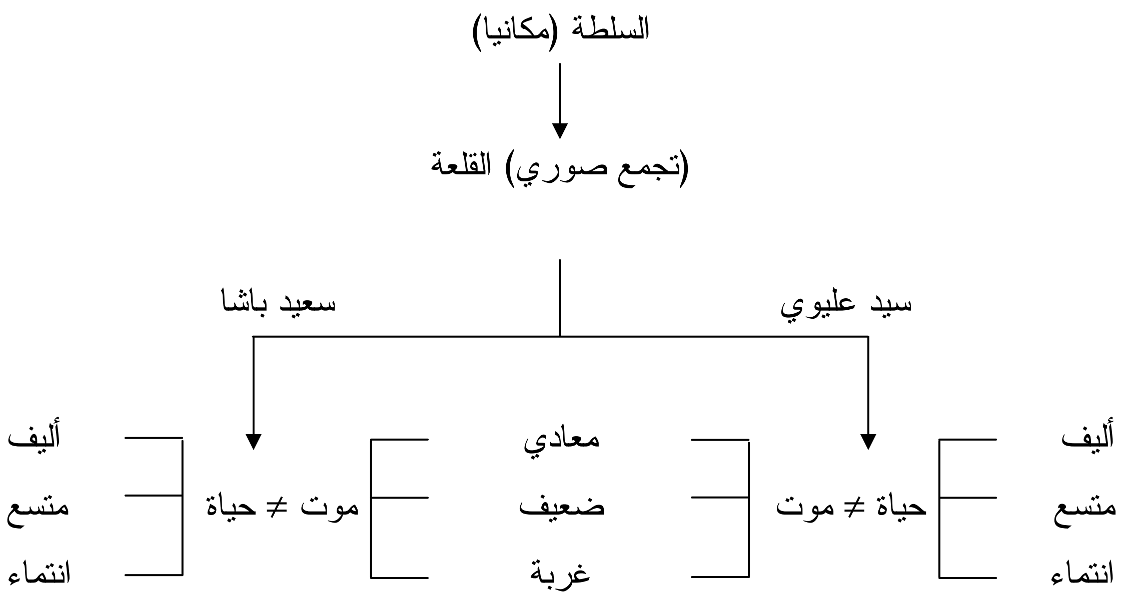
ان القلعة علامة مكانية تتدرج تحت قطب دلالي (المكان السلطوي) ، لكنها في الوقت ذاته تولد علامات مكانية أخرى ذات دلالات متناقضة كما في الترسيمة الآتية :

---

(١) الرواية ، ٣٥/١ – ٣٦ .

(٢) م. ن ، ٥٣٠/٢ .

(٣) م . ن ، ٥٣٨ .



اما السراي المكان السلطوي الرسمي الثاني في الثلاثية ، فيعتمد في تحقيق سلطته على البنية المتدرجة ، إذ ترتبط هذه العلامة المكانية مع العلامات الزمنية ، ويتأسس على ذلك تطورها وتغيّر دلالاتها ، وتتحول من مكان قديم ، متآكل ، غير منتظم ، مخترق من قبل جواسيس القنصلية ، محدود السلطات ، إلى مكان متجدد ، واسع السلطات يدخل في صراع مع الباليوز ويخرج منه منتصرا ، وأولى الاشارات على هذا التغيير هو التجديد الذي اصاب (السراي) بعد ان سكنها (داود) الذي كان يرى فيها مدينة بغداد ، وحلمه في بناء دولة قوية "ورغم التحسينات التي امر باجرائها على السراي ، وقد انجزت خلال فترة قصيرة ، مما اثار الاعجاب ، الا ان هذا الاجراء كان مؤقتا ولا يرضيه بما فيه الكفاية . ومع ان ريتش ، في زيارته الاولى للسراي بعد الاصلاحات ، كان يتلفت ويهز رأسه ، تعبيرا عن الدهشة والاعجاب ، وبدأ حديثه مع الباشا بالاشادة بما شاهده ، وقد أطرى بشكل خاص البوابة العالية المزخرفة والحدائق ، واكد انه لم يصدق عينيه لاول وهلة ، بل ظن انه في مكان جديد ! هكذا قال واثنى على مهارة البنائين وحسن ذوقهم ، ومع ان الباشا جامله ، ووافقه على ما قاله ، الا انه ظل ينظر بتركيز إلى عينيه ليكتشف ما إذا كان يعني الكلمات التي يقولها ، ام انها مجرد مجاملة . وفي نهاية الزيارة كان الباشا اكثر تصميما على الشروع في بناء السراي الجديدة ، قال لنفسه بتحد : سيرى هذا الثعلب بعينيه من هو داود باشا"(١) .

---

(١) الرواية ، ١/٥٣١-٥٣٢ .

وهذا التغيّر والتحول في الشكل والدلالة ، يستمر مع التطور الزمني ، ويفاجأ ريتش بـ السراي تنهض قوية ، منافسة لقنصليته ، بل وقاهرة لها في نهاية المطاف ، وبهذا تتجلى بغداد خلف السراي قوية منيعة "لم يصدق ريتش ان كل هذا التغير قد حصل اثناء غيابه ، فبناء السراي يرتفع يوميا ، لأن العمل يتواصل منذ ساعات الصباح الاولى ولا يتوقف الا عند حلول الظلام . بوابات بغداد جددت واعيد تنظيم الحراسات عليها . الجسر الخشبي وسع ودعمت جوانبه ، بحيث اصبح قادرا على استيعاب عربتين واحدة في الذهاب وأخرى في الأياب ، عدا الجانب الايمن الذي خصص للمشاة . اما الاسواق ، اما عدد من الميادين ، فقد اصبحت اكثر نظافة وتنظيما من قبل (...) اما الشيء الذي لم يصدقه ريتش فذلك الانتظام الصارم اثناء زيارته للسراي ، بدءً من حراس البوابات وانتهاءً بالذين يقدمون الغلايين . لقد تغيرت الاشكال والهيئات ، ملابس موحدة للمجموعات حسب مواقعها أو حسب الوظائف . وكلها في غاية الاتقان واللياقة ،وكأن هؤلاء ادخلوا دورات أو استبدلوا بغيرهم اكثر كفاءة"(١).

وفي مقطع آخر يربط داود بين الجزء والكل (بغداد/السراي "في كل الليالي قبل ان يغفو وهو بين جموح الرغبة وثقل الاعباء ، يتخيل الباشا بغداد وقد اصبحت شبيهة باسطنبول سعة وجمالا ، بل ويمكن ان تتفوق على اسطنبول ، لما لها من تاريخ عريق يمكنها ان تنهض من غفوتها لتتحول إلى اهم المدن وأقواها ، خاصة وهو يسمع كيف تنحدر اسطنبول يوما بعد آخر ، نتيجة الهرم ، وخلافات المسؤولين ومؤامرات الحريم ، كان يقول لنفسه : يجب ان تكون البداية من السراي ، لان قوة الولاية تتمثل بمقر الحكومة ، يهز رأسه عدة مرات وهو يتساءل : هل يعقل ان يكون الباليوز اجمل من السراي وأوسع ؟ وهل يقتنع الناس ، إذ لم يروا بأعينهم ، ان داود باشا أقوى من ريتش"(٢) .

يحرص الخطاب على ان لا يقدم المكان مجردا ، بل ضمن رؤية انسانية تكثف من حضوره ، وتعمق دلالته ، ان الجزء في المقاطع السابقة يكشف عن توجهات الكل ، فالسراي القوية ، الجديدة ، تفصح عن بغداد ، وذكر بعض المظاهر الحضارية في مدينة بغداد (بوابات – حدائق – جسور – اسواق – ميادين –) يؤسس للمكان الدلالي/الحضاري ، ويبتعد بالمكان عن الحيز الجغرافي الشبيه بالديكور .

---

(١) الرواية ، ٣/ ١٩٨ .

(٢) م.ن ، ١/٥٣١ .

ب. الباليوز(*) (القنصلية الانكليزية) :

شكلت القنصلية الانكليزية حضورا كثيفا في ارض السواد ، امتد من شمالها إلى جنوبها مرورا بالمركز (بغداد) ، وتظهر هيمنة (الباليوز) عندما يكون الحاكم في بغداد ضعيفا ، إذ تتبدى سطوة الامبراطورية ممثلة بقنصلها في التدخل في شؤون البلاد الداخلية ، ورسم سياساته ، وتعيين الولاة ، وسرقة تاريخه وآثاره ، وعلى العكس من ذلك تنكمش سلطة الباليوز ، امام قوة وهيمنة (السراي/القلعة) ، إذا كان من يحكم في بغداد قويا .

وفي الواقع ان القنصلية الانكليزية خاضت صراعا على جبهتين ، الاول يكشف عن الصراع الاستعماري الدولي الخفي ، وهذا الصراع كان مع القنصلية الفرنسية في بغداد "لقد واجه ريتش في بداية حكمه اوقاتا صعبة ، لأن المسيو دانييل ، قنصل فرنسا كان من البراعة وسعة العلاقات والتأثير ، إلى درجة ان جزءً من طموحات واحلام قنصل الملك باتت أقرب إلى الخيال ، أو غير قابلة ، لكن من حسن حظ ريتش ان اقامة المسيو دانييل في بغداد لم تطل ، إذ نقل إلى مكان آخر وجاء بديلا عنه المسيو ريمون (...) وإذا كان المستر ريتش قد نوى ان يلحق هزيمة ساحقة بخصمه ، فليس من قبيل الانتقام الشخصي ، إذ ليس بين الاثنين ما يستوجب ذلك ، وانما هو صراع بين دول ، ولا بد ان يظهر تفوقا مزدوجا ، إذ حين يهزمه هنا فمعنى ذلك انه الاقوى ، وان دولته هي الاقوى هناك ، الامر الذي يجعل الناس يقتنعون دون مشقة . لكن الهزيمة الساحقة التي ارادها ريتش لم تتحقق ، لأن المسيو ريمون بعد شهور من المراسلات المضنية مع سفارته في اسطنبول ، ومع وزارة الخارجية في باريس ، دون ان يصل إلى أية نتيجة مرضية بخصوص تلبية طلبات قنصليته ، قرر ان يذهب بنفسه لمتابعة هذه الطلبات (...) ومع ان قنصلية فرنسا بقيت مكانها ، في محلة الميدان ، وغير بعيد عن السراي ، الا ان الصمت الذي لفها ، بعد ان توقف دفع رواتب الموظفين المحليين ، بمن فيها الترجمان ، جعلها غائبة أو أقرب إلى الغياب"(١) .

بعد ان تكشف الصراع الاول عن انفراد القنصلية الانكليزية بالتصرف في شؤون العراق ، وتهميش دور القنصلية الفرنسية ، يبدأ الصراع الثاني ، وهو يختلف جوهريا عن طبيعة الصراع الاول ، فهو هنا بين الارادة الوطنية ، والقوى الاجنبية الاستعمارية .

(*) الباليوز كلمة ايطالية كان يطلقها اهل بغداد على مقر القنصلية الانلكيزية . ينظر : آركيولوجيا الفرح والحداد في ارض السواد ، سعيد الغانمي ، عن الانترنت : www.nizwa.com .

(١) الرواية ، ١٠٣/١–١٠٥ .

فالقنصلية الانكليزية موجودة في بغداد بقوة وهي "دولة داخل دولة"[١] وتتدخل في كل شيء ، لكن من دون ان تظهر ذلك ، بل عن طريق رجالها المنتشرين في كل مكان "الباليوز مثل عادته دائما حاضر ، بل كثيف الحضور ، لكن ضمن رصانة صارمة لا يتنازل عنها ، ولا يتهاون بأي من شروطها ومقتضياتها ، فهو يرقب بعناية كبيرة كل ما يحصل : كيف يعبر الناس عن فرحهم واستقبالهم للوالي ، ماذا يقولون وكيف يتصرفون ، حتى الانفعالات الصغيرة التي تظهر هنا وهناك يرصدها بدقة . يفعل ذلك بهدوء وصبر ، ويتقصى دون تعب أو ملل كل ما يحصل ، ويبقى مع ذلك بعيدا عن المشاركة اغلب الأحيان وبعيدا عن الظهور"[٢] .

وعملية رصد ووصف الباليوز هي ذاتها التي تمت عند معالجة (السراي) فالخطاب يذكر الجزء ليدل به عل الكل ، فالباليوز علامة واضحة عل حضور الامبراطورية بقوتها وهيبتها ، والبنية المكانية في هذا المقطع متوالدة ، تبدأ بالجزء وتعلن عنه ، وتعمل على تحديد اغلب تفصيلاته ، وهي تضمر الكل وتريده في الوقت ذاته ، وبهذا نكون ازاء نصيّن احدهما حاضر والآخر غائب ويعملان بالتوازي في بلورة المشهد المكاني .

يتمظهر الباليوز في اول عهد داود ، قويا ، أنيقا ، غير مكترث ، لما يدور حوله ، يفرض وجوده على أهل الرصافة والكرخ معا "ظهر الباليوز . كان البناء ضمن الخضرة التي تلتف عليه ، رشيقا ببياض اسواره ، حتى السفينة الرابضة الى جانبه على حافة النهر بلونها الرمادي ، كانت مثل سمكة عملاقة عجز الصيادون عن التقاطها ، رغم الحبال العريضة التي تقبض عليها من الجانبين والتي تظهر رخوة وربما لهذا السبب تركوها مؤقتا ، والى ان يأتي من يساعد على جرها .

– اذا الواحد قريب من فد شي ما يشوفه زين يا جماعة الخير !

تطلع سيفو الى اكثر من جهة ، وقد التبس عليه كلام بدري ، لكن الاصبع التي امتدت نحو الباليوز اوضحت قليلا . تابع بدري :

- من بعيد يبين أصغر !
- مثل واحد ببطن بير ، والثاني فوق منارة ، شلون تريدهم يشوفون فرد شكل"[٣] .

---

(١) ارض السواد (احالات الذاكرة والواقع) ، محمد باقي محمد ، الموقف الادبي ، دمشق ، ع(٣٥٣) ، ٢٠٠٠ ، ٤٧ .

(٢) الرواية ، ٢٥٨/١ .

(٣) م.ن ، ٤٦١ .

وفي مقطع آخر ، تبرز قوة الباليوز من خلال مقارنته بـ (السراي) "عبروا السراي مرة اخرى . بدت قوية لكن الحزن لم يفارقها ، اما الباليوز ، حين مروا به من جديد كان اكثر تألقا ، خاصة وان الحركة على السفينة والدخان الذي انبعث من المدخنة التي كانت بلونين ، ظهر وكأنه زوبعة ، نظرا للطول والاستقامة ، قبل ان يتمطى في الهواء العالي ، ثم يتبدد"(١) .

يعمد الخطاب وهو يقدّم المشاهد المكانية الى المقارنة بين اكثر من مكان لابراز خصائص مكان معين من خلال عيوب الآخر ، وكذلك الى مزج الرؤية الموضوعية (الراوي غير المشارك) مع الرؤية الذاتية (الشخصيات الفاعلة) ، ليقدم صورة بصرية متخيلة للمكان ممتزجة بالحالة النفسية للشخصية (بدري + سيفو) .

ويرتبط وصف المكان (الباليوز) كثيرا بوصف الشخصيات المتحركة في فضائه والاشياء المرتبطة به ، ويبدو ان التركيز على وصف الاشياء يأتي لاضفاء صفات وقيم حضارية وجمالية على (الباليوز) ، تتفق مع كون المكان يمثل قنصلية دولة متمدنة ومتطورة "كان الجميع على معرفة بموعد وصولي ، وقد تم استقبالي كممثل لفخامة الباشا ، بشكل رسمي لائق ، اذ صدح البوق معلنا الوصول ، وعند البوابة الكبيرة ، وقد فتحت على اتساعها للدخول ، أدت مجموعة الحراسة التحية بكثير من الوقار ، وما ان وقفت العربة حتى وجدت كبير موظفي المقيمية ميناس ، في استقبالي ، وكان جميع من مررت بهم في أبهى الحلل واعلى درجات النظام (...) اما ميناس يطلب مني ان اتوجه الى الداخل فقد شعرت بالرغبة ان القي نظري على الحديقة والزهور ، لانها في غاية الفتنة والكمال ، لكن حركته النظامية لم تمهل بالقدر الكافي ، اما المجاز الطويل الذي يقود الى الداخل فانه اشبه بالمجازات التي تقود الى المدافن ، خاصة من حيث الضوء الخافت والرائحة الثقيلة وتلك الاشياء الموضوعة على الجوانب او في الزوايا . المجاز يقود الى غرفة فسيحة للتوقف قليلا ، ريثما يتخفف الزائر من الاشياء الزائدة : العباءات او الفوانيس والعصي غير المزخرفة ، وحتى الهدايا الثقيلة التي يأتي بها بعض الزوار ، كما أسر الي احد المرافقين حين استأذن ميناس لابلاغ القنصل بوصولي (...) لكن ما لفت نظرنا ان القاعة الكبرى كانت تزدان بالطنافس الفخمة وبالتصاوير على الجدران ، وبموقد محفور داخل الحائط ، وكان الحطب مكوما ، لكن بطريقة بالغة التنظيم"(٢) .

---

(١) الرواية ، ٤٧٣/١ .

(٢) م.ن ، ٤٩/٣–٥٠ .

قدّم المكان (الباليوز) من خلال العلاقات اللغوية (الاشياء) (بوق – بوابة – حديقة – زهور – مجاز – ضوء خافت – مداخن – عباءة – فوانيس – عصي – هدايا ثقيلة – طنافس – لوحات جدارية – موقد حائط – حطب) ، وكل هذه العلامات (الاشياء) الثانوية/الفرعية ، تضافرت فيما بينها لترسم الشكل النهائي للعلامة المكانية ، وهي كما اسلفنا ترتبط بمنظومة قيمية حضارية تربط الجزء/الباليوز بـ الكل/الحضارة الاوربية ، وبذلك تسحب صفات المتمدن على الجزء الذي يمثله في مكان غير متمدن مما يخلق مفارقة في البنية المكانية الكلية .

والعلاقة بين المكانين/القطبين المتضادين شابها الكثير من الحذر والترقب وعدم الاطمئنان لمعرفة ما ستؤول اليه الامور "لم يكن أي من القصرين ، السراي والباليوز ، في عجلة للوصول الى ترتيب العلاقة بينهما بشكل كامل . فالسراي يعج بالوفود ، وانشغالات الباشا باعادة النظر بالرجال والمواقع تأخذ معظم وقته . والباليوز ظل مترقبا . مثل الايام الاولى ، رغم مظاهر الود التي تتواصل بين الطرفين ، وان شاب تلك المظاهر الحذر ، سواء في الاتصال او طريقة التعبير (...) حتى مظاهر القوة التي يتمتع بها الباليوز يجب ان تكون واضحة ورادعة ، ولا بد ان يشعر بها الوالي ليفكر كثيرا قبل ان يقدم على أي عمل وهذا يقتضي استعراض القوة بين وقت وآخر ، كي لا ينسى ابدا . كما ان رؤية الناس العاديين لهذه القوة من شأنها ان تضغط على السراي ، لان السراي يرى ويسمع اغلب الاحيان من خلال الآخرين . هذه القناعة دفعت ريتش لان يزيد عدد قوات الحراسة ، وان يجدد اسلحتها وثيابها، كما دفعته الى العناية بمظاهر ومواعيد تبديل الحراسات ، وان يرافق ذلك صدوح النفير ودق الطبول . اما السفينة النهرية الرابضة قابلة الباليوز ، فقد زيد عدد العاملين عليها"(١) .

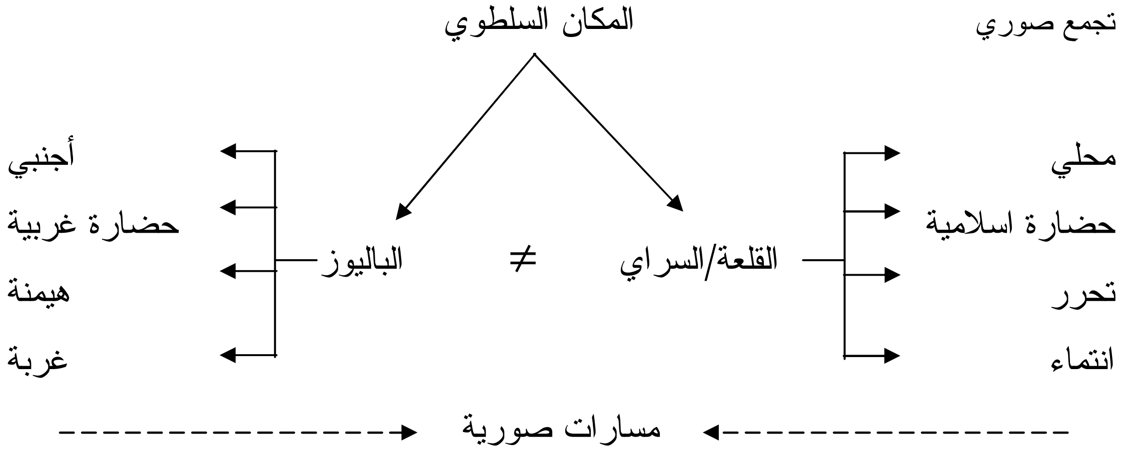
والملاحظ في علاقة التضاد القائمة بين السراي والباليوز ، انهما وعلى الرغم من تقاربهما (مكانيا) الا ان ذلك لم يؤدّ الى التفاهم فيما بينهما ، لاختلاف اهدافهما ، ولان التقارب المكاني لا يعني دائما تلاحم الناس او تقاربهم(٢) .

والعلاقة بين هذين القطبين الرئيسين المتضادين (السراي – القلعة ≠ الباليوز) توضحهما الترسيمة الآتية :

---

(١) الرواية ، ١/٢٦٥–٢٦٧ .

(٢) حواريات المكان ، ادوارد هال ، ت : طاهر عبد مسلم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٣–٤) ١٩٩٧ ، ٤١ .



ثانياً . المكان الشعبي (انفتاح المكان) :

التعارض القائم بين المكان الشعبي والمكان السلطوي ، يتأتى من ان المكان الثاني يمثل السلطة الرسمية (سياسية – عسكرية) ويكون مغلقا الا في حالات نادرة امام العامة ، اما المكان الاول (الشعبي) فهو مفتوح امام جميع الفئات ، وتتحقق السلطة فيه ولكن في سياق يختلف عن المكان السلطوي . والشيء الواضح بين هذين المكانين هو الحدّ الفاصل (الطبيعي/ النفسي) الذي يقف بينهما ، والحدّ هنا نهر دجلة الذي يميز بين سلطة وانغلاقية المكان الشرقي من بغداد (الرصافة) اذ توجد مقرات الحكومة ، وشعبية وانفتاحية المكان الغربي/الكرخ ، وقد حاولت اكثر من شخصية اختراق هذا الحدّ مما تسبب لها بالكثير من التغيرات .

ان سمات الانفتاح والانغلاق التي ارتبطت بهذه العلامة الاساسية (المركز) قابلة للتغيير والتحول في اكثر من موقع ، تبعا لموقف الشخصية التي تقطن المكان ، والرؤية العامة التي تتحكم بالمشهد المكاني وتعمل على صياغة صورته النهائية .

وتتدرج تحت هذا القطب (المكان الشعبي) علامات فرعية اخرى ، تنتمي الى هذا القطب وتعزز من دلالاته وهي :

أ. البيت / المحلة (اماكن الإقامة) :

للبيت دلالات مهمة في العمل الروائي ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالانسان الذي يسكنه لذلك جعل باشلار للبيت "جسد وروح ، وهو عالم الانسان الاول"(١) ، ومنيف في الثلاثية استخدم آلية مكانية انتقل بها من الخاص الى العام ، ضمن رؤية تراتبية/متدرجة "ان الظهور

(١) جماليات المكان ، ٣٨ .

التدريجي للاشكال المكانية ، تعطي صفة الحركة فضلا عن الكشف المستمر للتكوين المكاني نفسه ، وقد يلجأ بعض المؤلفين الى قلب حالة التدرج المكاني ، فقد يبدأ من شكل مكاني خاص مثل غرفة نوم ، ثم يليه شكل عام كأن يكون زقاق ، ثم يليه بطريق غير واضح المعالم او يكون الشكل غير أليف او بعيد بالقياس الى الشكل المكاني الاول"(١) .

والمقصود بالتدرج المكاني في الثلاثية ، التدرج الدلالي الذي ينتقل من معنى خاص (علامة فرعية) الى معنى عام (علامة اساسية) ، وليس التدرج الوصفي او الطوبوغرافي الذي لم تحفل به الثلاثية الا في النادر .

دلالات الانفتاح/الالفة هي التي تتكشف اولا في نص الثلاثية ، عندما يتعلق الحدث بابناء البلد ودلالات الانغلاق/العداء مع الآخر/الاجنبي .

بيت (بدري) في بغداد إنموذج للدار الشعبية ، في حي شعبي ، منفتحة على الآخر من ابناء المحلة (الشيخ صندل) ، ولا يعمد الخطاب الى الوصف التام في تقديم الدار ، بل الى الصور الوصفية/السردية المتحركة التي تفصح عن قيم التآلف بين شخصيات المحلة المختلفة، التي اجتمعت مع بدري في داره بعد عودته من السراي ، ان التلازم بين الانسان والمكان يتضح في هذا المقطع ويكشف عن حياة الشرائح الاجتماعية "عادة الشيخ صندل ان تكون شديدة الاحتفال بابنائها ، خاصة عندما يعودون من سفر او حين يشفون من مرض ، وتعبر عن ذلك بالزيارات والهدايا ، لذا اعتبرت زيارة بدري لا تقل اهمية عن السفر او الشفاء من المرض ، فكثرت الزيارات وتواصلت . في الصباح بعض النسوة ، الجارات والقريبات ، وبعد الظهر وعلى امتداد المساء والسهرة ، الكثير من الاصدقاء وبعض الاقارب ، الام ، والاختان الكبيرتان ، شعرن ان الاجازة هي استجابة لطلباتهن المتكررة حول ضرورة ان يبقى بدري فترة في البيت . وان يتردد عليه اكثر من السابق ، كي يدبر امر زواجه بطريقة مناسبة"(٢) .

الملاحظ ان النص يحرص على أنسنة المكان ، ويبتعد عن الصور الوصفية المحدودة ، ويقترب من عملية تماهي بين عناصر الحكي الرئيسة (زمان + مكان + شخصيات) ليخلق لوحة ضاجة بالحياة والحركة ويبدو هذا مخالفا لاغلب اعمال منيف التي اهتمت بالتشييد الوصفي للمكان والتركيز على ملحقاته/الاشياء(٣) ، من دون تحديد المكان (الاسم – الموقع) ،

---

(١) المكان في النص المسرحي ، ٩٤ .

(٢) الرواية ، ١/٤٢٥ .

(٣) ينظر : دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، محمد شوابكة ، مجلة ابحاث اليرموك ، مج (٩) ع (٢) ١٩٩١ ، ١١ .

لكن هناك اهتمام واضح بالجزئيات والتفاصيل ، وهذا ما لم يتحقق الا القليل منه في نص الثلاثية .

ان الاهتمام بعلامات زمنية (وقت الصباح – الظهيرة – العصر – المساء – السهرة) وشخصيات فاعلة ومتحركة في فضاء المحلة/الدار (الاهل – الاصدقاء – الاقرباء) ، يعطي للمقطع السابق والنص ككل قدرا كبيرا من الحيوية ، والارتباط الوثيق بين الانسان والمكان من جهة وبين المكان والزمان من جهة اخرى ، فالمكان يتبدى فضاءً فارغاً "لا تحولات ولا تجليات له"(١) اذا لم يرتبط مع الزمان بعلاقة جدلية .

الدلالات الاكثر وضوحا لعلامات البيت/المحلة تشكلت بفعل اختراق (بدري) للحدّ الفاصل بين جانبي بغداد ، الجانب السلطوي والجانب الشعبي ، وهذا الاختراق هو عملية مادية ومعنوية تشمل الاختراق الحقيقي لامكنة السلطة (عمل بدري في السراي بوصفه مرافقا للباشا) ويمثل هذا من الناحية المعنوية ، محاولة ابناء الطبقات الشعبية الوصول الى السلطة . والتقاطع الاساسي بين الرسمي/التاريخي والشعبي/المتخيل .

ان هذا الاختراق المكاني غيّر كثيرا من دلالات البيت/المحلة ، بعد مقتل (بدري) ، فالحزن هو السمة الغالبة عل المكان الشعبي ، والتماهي بين البيت/المحلة واضح جدا ، وعملية المماهة امتدت لتشمل بغداد ومن ثم ارض السواد (الوطن) "لم يحس سكان محلة الشيخ صندل بعودة المسافرين الا في وقت متأخر من ذلك اليوم ، اذ بالاضافة الى عدم توقع مثل هذه العودة السريعة ، فان وصول القافلة عند الفجر ، وذلك الهدوء ، الاقرب الى الصمت الذي خيم عليها منذ ان غادرت كركوك ، والى ان حطت رحالها في محلة الشيخ صندل ، ثم التعب الذي هد كل واحد من المسافرين ، مما جعل النوم امنية لاي منهم ... هذه الاسباب ، وغيرها ، لم تدع احدا يفطن الى ان المسافرين قد عادوا (...) ولكن على صوت البكاء ، ولان الخبر وصل الى قهوة الشطّ ، لا يعرف كيف تحول بيت الحاج صالح العلو خلال وقت قصير الى مزار يتدفق عليه الناس بالعشرات ودون توقف ، وكما كانت العادة في العزاء ان تأتي النسوة خلال النهار وان يخصص المساء للرجال ، فان محلة الشيخ صندل ، ربما لاول مرة تشهد اعدادا من النسوة المسنات يخترقن البوابة ثم الباحة ، في طريقهن الى القسم الخلفي من البيت (...) ورغم ان بيت الحاج صالح العلو من اكبر بيوت محلة الشيخ صندل واكثرها اتساعا الا أنه ضاق بالمعزين ، خاصة وان كل قادم جديد يفترض ان الطريقة الوحيدة للتعبير

---

(١) جماليات المكان في الرواية العربية ، شاكر النابلسي ، ٣٢٨ .

عن المشاركة في الحزن ، البقاء اطول فترة ، الامر الذي جعل الاسطة عودا يقترح نقل مكان العزاء الى قهوة الشط ، لكن مسني المحلة لم يجدوا القهوة مكانا لائقا ، واقترحوا الجامع وهكذا ابلغ الناس ان العزاء في الايام التالية سيكون في جامع الشيخ صندل . ومع كل يوم يمر وبمعرفة المزيد من التفاصيل ، يشعر الناس بالحزن والغضب اكثر من قبل . صحيح انهم لا يعرفون بالاسم من قتل بدري ، او لماذا قتل ولكن شعورا بالمرارة ملأ كل قلب والاحساس بالظلم خيم على الجميع"(١) .

ان دلالات التضامن/التكاتف/الاشتراك في الافراح والاحزان ، وتماهي الخاص مع العام ، فالبيت يتداخل مع المحلة حتى تصبح الاخيرة بيتا كبيرا ، ومن ثم تتماهى مع الوطن ، هذه الدلالات هي من يتضح بعد التغيير/مقتل بدري ، ومنيف لا يهتم بجزئيات واشياء البيت بقدر ما يركز على العلاقات الانسانية والاجتماعية التي تقيمها الذات الانسانية مع هذه التفصيلات .

ان تماهي الدار/المحلة مع الوطن ، يقدّم ضمن رؤية تدريجية ، تنفتح اولا على الدار ومن ثم المحلة وصولا الى الوطن ، وتتبلور هذه الرؤية بشكل جزئي وتتوزع على مقاطع وصفية/سردية ، تعمق من هذه الرؤية ، فبعد مقتل بدري اتشحت داره بالسواد وانعكس ذلك على المحلة ، ويحاول منيف ان يصل الى درجة عميقة من المماهاة بين هذه الدوائر المكانية الثلاث منتقلا من الاصغر الى الاكبر ، فاللون الاسود ، دال واضح على الحزن والحداد في المقاطع المكانية في نص الرواية ، وهو بذلك على النقيض من العلامات الزمنية التي اتجهت في ذلك اتجاهين ، دلّ أحدهما على الخصب والنماء وهو ذو مرجعيات تاريخية ترتبط بتاريخ ارض السواد ، والثاني الحزن والحداد ، اما العلامات المكانية فلا شيء يؤطرها الا اللون الاسود ، فالغرفة والبيت تحولتا الى قطعة من السواد ، "خلال ايام قلائل وبعد ان انتهى اسبوع العزاء ، حولت غرفتها الى قطعة من السواد ، خاصة وان أبا قدوري آثر ، او جاء من اقترح ، ان يكون في الطابق العلوي ، بعيدا عن الزوار ، وعن الضجيج خاصة وان الغرفة التي تم اختيارها له جنوبية ، وهذا يعني انها دافئة في مثل هذا الفصل من السنة . لا يعرف اين كانت ام قدوري تخبئ هذه الكمية من الاقمشة السوداء ، اذ فجأة غابت جميع الالوان ولم يبق الا اللون الاسود : اغطية الفراش ، الوسائد ، الستائر ، حتى البساط المغزول

---

(١) الرواية ، ٢/٢٩٣-٣٠١ .

من شعر الماعز ، والذي وصل منه اثنان قبل سنين طويلة من سوق الشيوخ ، وقد ظهرا في البيت في الفترة الاولى ثم غابا ، وصلت يد ام قدوري الى واحد وفرشته في ارض الغرفة ، وأبقت في الزوايا جلود جديان سود (...) ولان الدموع تنوب عن الكلام عند أم قدوري ، فلا يمكن لاي نقاش ان يصل الى نتيجة . لذلك يحاول من يريد اقناعها اختيار وقت افضل . وهكذا مرت الايام دون ان يأتي ذلك الوقت ، فتعود الناس على السواد ، واصبحت اية محاولة متأخرة او غير مجدية لتغييره او التخفيف منه"[١] .

والمقطع الاخير يحاول ان يجذر الالم والحزن في البيئة العراقية مع مرور الايام وتعاقب السنوات ، اما المحلة فلم تختلف دلالات اللون الاسود عن دلالاته في البيت ، وان جاءت على شكل مشهد حواري لتكثيف هذه الدلالة . "كان حسون ينام في الجامع ، ويساعد في التنظيف وجلب الماء واستقبال المعزين . اما بعد ان انتهى الاسبوع فقد انتقل الى قهوة الشط . جلب ثلاثة اعلام سود علق الاول على الباب ، اما الاثنان الآخران فقد وضعهما في زاويتي القهوة ، عند طرف الماء ، وقال للذين حوله وهو يثبت الاعلام :

- اللي يفوت بالجاده وذاك الصاعد بالنهر الى الموصل ، ومثله النازل الى البصرة ، لازم كل واحد يمر يعرف : صوب الكرخ هوايه مقهور ، ودم الغالي مو شلون ما جان ، ومن هذا اليوم الى ذاك اللي تنزل بيه الاعلام السود شقد بغداد راح تسمع وشقد راح تشوف"[٢] .

السواد والحزن ذاته يلف الوطن "ودخل نيسان تلك السنة ثقيلا ، ببخار الماء الذي ملأ المدينة ، وبتلك الحرارة الكثيفة ، التي تسبب الضيق في الصدور ، وبذلك الدوى الذي لا يزال يولد الاحزان نتيجة الايام الصعبة التي مرت"[٣] .

والنص لا يقصر الحزن على غياب فرد معين ، بل تشترك عوامل كثيرة (التاريخ – المناخ – الارض ...) في تواصل هذا الحزن على ارض السواد .

يتضح ان الاجزاء المكانية التي حاول النص استنطاقها ، تتداخل دلاليا ، بين البيت والمحلة والوطن واشتركت في الحزن والحداد وتكاثر المصائب ، وبذلك يصبح غياب الوصف الطوبوغرافي له ما يبرره في الثلاثة التي اهتمت بعلاقات الاماكن فيما بينها

---

(١) الرواية ، ٢/٣٠٦-٣٠٧ .

(٢) م.ن ، ٣٠٥ .

(٣) م.ن ، ٣/١٢٨ .

وعلاقاتها مع الانسان الذي يقطنها ، ومن هنا جاء التركيز على اماكن شاسعة ومفتوحة الآفاق والدلالة بدلا من التقيد بالجزئي .

ب . المقهى : (اماكن الانتقال)

المقهى بؤرة مكانية اجتماعية ، لها دلالاتها الخاصة في الخطاب الروائي العربي ، الذي وجد فيها علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي وإنموذج مصغر لعالمنا(١) . وتنتظم هذه العلامة المكانية في نص الثلاثية مع علامة البيت/المحلة على وفق علاقات التجاور ، وبذلك لا تشكلان قطبين متضادين ، وانما يجتمع كلاهما في فضاء مكاني واحد (الفضاء الشعبي) .

قُدّم المقهى في الثلاثية بوصفه المكان العام الوحيد الذي يمكن لشخصيات الرواية ان تلتقي فيه ، وربما حملّت دلالة المقهى في اغلب الروايات العربية بدلالات سلبية ، تشي بما يعانيه الفرد من ضياع ، وبطالة ، وقضاء الوقت في الأعمال المنحرفة ، سواء كانت دعارة او قمارا او تجارة مخدرات او مجرد عطالة فكرية(٢) .

اما في نص الثلاثية فتختلف الدلالات ، وتتغير الرؤية ، فعلامة المقهى تصبح "صورة لمجتمع معين"(٣) تعبر عنه ، وتكشف عن جوهر العلاقات الانسانية والثقافية والفكرية والاجتماعية المتأصلة فيه ، وتغدو كذلك امتدادا مكانيا ودلاليا لعلامة البيت/المحلة ، وتكاد هذه العلامة المكانية ان تصبح ضمير بغداد/العراق ، ويلح منيف على ان اهمية المقهى الشعبي تأتي من اناسه والعلاقات التي تنسجها الشخصيات فيما بينها ، والمواقف التضامنية والوطنية والانسانية التي تبرز من خلال هذا المكان .

طبعا هذا لا يلغي ان هذه العلامة قد تترشح عنها دلالات سلبية على وفق سياقات النص ، ولكن الدلالات الايجابية هي الاكثر بروزا في نص الثلاثية فيما يتعلق بالمقهى .

ويحاول الروائي (برؤية موضوعية مشاركة) ان يقدم وصفا (لقهوة الشط) في جانب الكرخ من بغداد ، وهو يؤكد على أن الاهمية للبشر لا للجدران "قهوة الشط ليست كأية قهوة أخرى في بغداد : كبيرة ، متدرجة وبالغة البساطة والكثافة معا . واذا كانت بعض مقاهي

(١) جماليات المكان في الرواية العربية ، ١٩٥-١٩٦ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، ٩١ .

(٣) مدخل إلى السيمياء في المسرح ، زياد جلال ، ٧٠ .

الأطراف تماثلها ببعض هذه الصفات ، فإن ما يميزها عن غيرها الاتساع ، ثم انهــا دائمــة التغير من حيث المزاج ، تماما كماء النهر ، عدا ان فيها اركانا وزوايا قوية ثابتــة ، لــيس بالجدران التي تنهض عليها ، وانما بالبشر الذين يحتلونها ، ويشكلون جزءا من ملامحهــا ، الامر الذي يعطيها تميزا اضافيا (...) قهاوي الاطــراف رغم انها لا تغلق ابوابهــا خــلال النهار ، الا انها تنشط وتبدأ باستقبال روادها بعد العصر واول المساء ، وهــؤلاء الــرواد لا يتغيرون اغلب الاحيان ، كما لا تتغير الاحاديث التي يتبادلونها . (...) قهوة الشط عالم آخر وحياة مختلفة : مقدار كبير من الكلام ، والذي يتخلله الاختلاف ، ومقدار اكبر من الاحــلام والغضب . ثم هناك مقدار من الجنون ، اما اعداد البشر الذين يؤمون القهوة ، وفــي اغلــب الاوقات ، في النهار كله ومعظم ساعات الليل ، فإنها تكبر وتقل تبعا لمزاج المدينة وما يقــع فيها من احداث . واذا كان صوب الرصافة يفخر باتساعه ، وجمال اكثر احيائه ، وبوجــود السراي والوالي ، وبذاك الكم الكبير من اصحاب المقامات والاوليــاء وبالــسوق التجــاري الكبير ، فإن صوب الكرخ لا يشعر بالغضاضة او النقص ، كما لا يشعر بالخوف . صــحيح ان قبور الاولياء الذين يرقدون في هذا الصوب لا تحمل الزينة ، وقد تبــدو فقيــرة ، لكــن الاهمية ، كما يقول الكرخيون ، لا تحددها الحجارة ، ولا تقاس بارتفاع الاضرحة او كميات الشموع والبخور ، انها تتحدد بمقدار ما تتركه في النفس من اثر ، وما تولده في الذاكرة مــن حنين واحلام (...) وبطريقة غامضة ، لا يعرف كيف ، اصبحت قهوة الشط هي قلب الكرخ. حتى انه لا يذكر هذا الصوب الا ويعني الكثيرون القهوة بالذات ، بما تثيره في الذاكرة مــن مواقف تعبر عن نمط للحياة والعلاقات ، اضافة إلى الاحداث التي شهدتها ، وهــذه كلهــا ، اضافة إلى عدد من الناس الذين لا يغادرونها حتى يرجعوا اليها . ويفعلون ذلك عدة مرات في اليوم الواحد ، جعلتها مختلفة عن المقاهي الاخرى في كلا الصوبين ، وجعلتها رمزا او حمى للذين يفكرون ويتكلمون ، وايضا للذين يحلمون"[١] .

تقدم هذه العلامة ، ضمن بنية مكانية متداخلة ومتدرجة في آن واحد ، والقصدية مــن وراء هذه البنى المكانية المتداخــلة اضفاء الحيوية والتنوع على العلامة المكانية ، وقد تتبدى هذه العلامات المكانية متناثرة فهناك (بغداد/الرصافة/الكرخ/مقامات الاولياء/الاسواق التجارية/ المقاهي المختلفة/قهوة الشط/الصحراء) .

---

(١) الرواية ، ١/٢٨٧-٢٩١ .

من اهم الوظائف التي تؤديها البنى المكانية المتداخلة[١] في النص الروائي ، تحريك العلامة المكانية في اكثر من اتجاه ، وتبئير العلاقات المكانية وتجميعها ورصها في بؤرة مكانية علاميّة واحدة ، لتكوّن على وفق غريماس تجمعات صورية تحيل على علامة رئيسة ، وهي التي تكونت في المقطع السابق من المكان/المقهى . فضلا عن : الحركة والتنوع والحيوية ، التي تشكلت جرّاء العلاقات الانسانية المتشابكة مع الامكنة المختلفة .

ان قهوة الشط تمثل معلما ثابتا واساسيا من معالم بغداد والكرخ يضاهي السراي والقلعة والباليوز ، ويقف في موقع تضادي معها ، فبقدر محاولات الاخيرة الانغلاق امام الآخر/الشعبي ، تسعى هذه العلامة المكانية إلى الانفتاح امام هذه الشريحة الاجتماعية ، الا ان ذلك لا يعني ان هذا الانفتاح يكون بشكل مطلق ، فهذه الامكنة الشعبية ، تنغلق امام الآخر/ الاجنبي الغريب عن هذه الاحياء "كان من السهل ان يلتقي الرجلان في مكان آخر غير قهوة الشط ، او أن يبحثا ما يشاءان من الامور ، دون ان يراقبهما احد ، دون ان يزعجهما احد ، اما في قهوة الشط ، او أي مقهى في صوب الكرخ ، فإن وصول الغرباء يثير الفضول وقد يصبح الفضول اهتماما او ربما قلقا ، اذ ترافق ذلك مع حركات ، او طريقة تستدعي الانتباه"[٢] .

فضلا عن البنية المكانية المتداخلة ، هناك بنية مكانية ثانية هي (المتدرجة) ، اذ ان استدعاء القهوة يمثل استدعاءً للكرخ وبغداد ، وبذلك تتحقق علاقة تراتبية تؤكد على على حضور الكل عن طريق الجزء ، وهذا كذلك ما يلاحظ في العلامة الشعبية الاولى (البيت/ المحلة) ، ففضلا عن الدلالات الايجابية للمقهى (الوطنية – الاجتماعية – الانسانية) هناك دلالات سلبية (مكان تناقل الاخبار والاشاعات والاكاذيب والتفسيرات الغريبة والشاذة والسخرية) فرحلة ريتش إلى الشمال لم يكن لها أية دلالات خطيرة في نظر رواد (قهوة الشط) ، بقدر ما اصبحت مادة للسخرية من حسون "حسون رافق موكب القنصل من الباب الشرقي حتى الباليوز الامر الذي جعله خلافا لعاداته ، يتأخر اكثر من ليال سابقة في الوصول إلى قهوة الشط . ولما كانت الاخبار والاشاعات قد انتقلت من الرصافة إلى الكرخ عند الظهر ، أو بعد ذلك بقليل ، وكانت اثناء انتقالها ، خاصة في المراكب التي تتباطأ حركتها بين الضفتين في مثل ذلك الوقت من النهار ، لقلة عدد الراغبين في الانتقال ، او لتباعد وصولهم ،

---

(١) المكان في النص المسرحي ، ٩٥ .

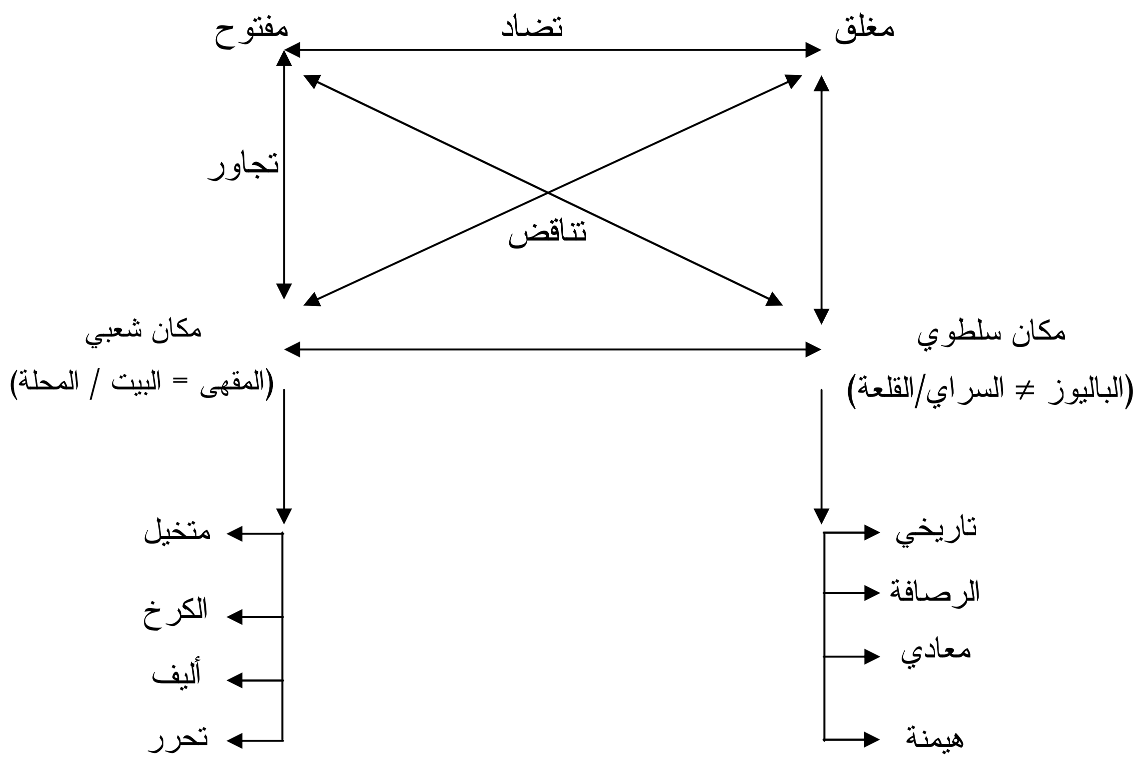
(٢) الرواية ، ٣٧٩/٢ .

كانت الاخبار تتضخم وتتغير وهي تنتظر على الضفة الشرقية ، ثم اثناء عبور النهر ، حتى إذا وصلت إلى الضفة الأخرى تصل مختلفة ، مليئة بالمبالغة ، حتى تكاد لا تصدق (...) ولم يعرف اهل قهوة الشط ، تلك الليلة ، غير ان القنصل كان مسافرا وعاد من سفره ، وان حسون وقع في غرام زوجة القنصل"(١) ، والمقهى كذلك مكان للتضامن والتكاتف ، وهي بذلك تدخل في علاقات تجاورية مع العلامات المكانية الاخرى في الفضاء الشعبي .

ان منيفا في ثلاثيته يحاول ان يؤسس مكانا روائيا وفق رؤية قائمة على الدلالات الايجابية في اغلب الاحيان .

- محاولة تركيب /١ :

انقسمت بغداد مكانيا على قطبين متضادين ، تتدرج تحتهما علامات ثانوية (مسارات صورية) وهي بدورها تحيل على العلامة الرئيسة (تجمعات صورية) ، ودخلت هذه العلامات فيما بينها في علاقات تناقض وتضاد وتجاور ، ويتضح ذلك على المربع السيميائي الآتي :



مسارات صورية

(١) الرواية ، ١٠٣/٢-١٠٩ .

المبحث الثانـي
أمكنة الأطراف (هامشية المكان)

مدخـل :

بما ان نص الثلاثية يتعامل مع المكان على أساس المركـز والأطـراف ، فالقطـب المكاني الثاني في الثلاثية ، هو الأطراف التي تبتعد عن الوسط وأمكنة صنع القـرار ، ممـا جعلها تبدو على الهامش ، لذلك ثارت وانتفضت أكثر من مرة على الحكومة المركزية ، وهذه الأمكنة (الأطراف) متنوعة ومتعددة ، فهناك المدن (الموصل ، كركوك ، السليمانية) وهنـاك الأماكن الطبيعية المرتبطة بقسوة المناخ (الصحراء ، الاهوار) والنمط الآخر المكان الأثري/ التاريخي وعموما فأمكنة الأطراف تتوزع على : الشمال ≠ جنوب .

وهذا ما يتفق مع الطابع الجغرافي لأرض السواد/العراق ، وتوزع أمكنة الثلاثية على الوسط والشمال والجنوب ، مما أضفى على النص بعض الملامح الملحمية والرؤية البانورامية التي امتدت الى أرض السواد بأكملها .

أولاً . الشمال :

للشمال دلالات متعددة ومتنوعة في أرض السـواد فهنـاك الاختلافـات الجغرافيـة والاجتماعية والتشظي المكاني ، ويحاول منيف ان يحدد أمكنته الشمالية في قطعتين اثنـين ، الأول هو المكان الطبيعي والثاني الأثري التاريخي وتدخل هاتان العلامتان المكانيتـان فـي علاقات تجاورية فيما بينها ، وسبب ذلك يعود الى الرؤية التي تحكمت في تقديم تلك الأمكنـة والفضاء الجغرافي الواحد الذي ضمها .

أ. المكان الطبيعي :

ان محاولة قراءة المكان الطبيعي واستنطاق دلالاته تحيل على آليات تـشكيل المكـان طبيعيا في الجزء الشمالي من (أرض السواد) ، وهذه الآليات معتمدة على المقـاطع الوصـفية الطويلة ، وهذا ما لم نلمسه مع الأماكن الأخرى ، فضلا عن الرؤية الخاصة التي قـدمت بهـا الأماكن الطبيعية ، اذ امتزجت رؤية (الراوي العليم الموضوعي) مع رؤية الشخصية الفاعلـة ، وكانت هذه الشخصية في أغلب المقاطع (ريتش) القنصل الإنكليزي ببغداد .

الموصل هي المكان الذي يتم التوقف عند جمالياته الطبيعية ، والتركيز على مكونات هذا المكان وجزئياته في مقطع وصفي طويل يلح على كل التفصيلات (الموصل ، المدينـــة ، المحيط ، الأرض ، البشر ، الحيوانات ، النباتات ... الخ) .

ان منيفا وهو يؤكد على انسانية المكان وحركته وحيويته ، يقدّم لذلك صـــورة مكانيـــة ايقونية بانورامية تشمل المكان وكل ملحقاته وتوضح الدور الذي تلعبه الطبيعة في تشكيل هـــذا الانسجام بين هذه الجزيئات "الموصل ، المدينة والمحيط ، أيام الربيع مكان السحر الحقيقـــي ، الطبيعة التي ظلت متوارية كامنة ، طوال الشهور السابقة تخلت فجأة عن اتزانها نزعت الوقار الذي كانت تتحلى به وأخذت تصرخ وتتحدى الى ان بلغت مرحلة الجنون ، فالألوان تتفجر كل لحظة في كل مكان وتتغير في اللحظة ذاتها او في اللحظة التي تليهـــا وكنـــوز الأرض التـــي اختبأت طوال أيام الشتاء ، قررت ان تهاجم وتكتسح كل شيء ، أما البرودة القارية والتي تبلـــغ ذروتها في ساعات الصباح المبكرة ، فتتحول في هذا الفصل الى عبق فيـــاض مـــا ان ترتفـــع الشمس ذراعا او ذراعين حتى البشر والحيوانات والطيور في الربيـــع يـــصبحون مخلوقـــات اخرى ، مخلوقات مختلفة وكأن مسّاً أصابها ، او سرى فيها نسغ جـــارف كمـــا يـــسري فـــي الأشجار (...) واذا كانت النباتات تتحدى دون ان تغادر أماكنها ، وتصرخ طالبة ان يأتي الناس لرؤيتها وتولد داخلهم الهرم والأسئلة ، وذلك الخدر اللذيذ الذي يبدأ من العين ليسري في جميـــع جوانب الجسد ويظل مستقرا هناك حتى فترة طويلة ، اذا كانت النباتات بألوانها وتنوعها وعبقها تفعل ذلك فان الطيور من الخرافة والخفة التي تستبد بها الا تستطيع ان تخفـــي بـــذاءاتها او ان تستتر عليها بل أكثر من ذلك تفاخر بها وتتحدى (...) حتى الفتيات أول نضجهن بعد ان تكون أعينهن قد تفتحت على الألوان فإنها تتفتح الآن على تلك الرقة التي تتمثل بالطيور خاصة الحمام التي لا تتعب من المطاردة عن التمسح ببعضها من اشتباك المناقير وأيضا تلك الوشوشة التي لا تعلن شيئا لكنها تقول كل شيء (...) أما الحيوانات الداجنة خاصة الأغنام التي تبدو أقرب الـــى البلادة بنظراتها البلهاء وحركاتها التي لا تعرف الرشاقة فإنها في أيام الربيع خاصة من خـــلال المواليد الجديدة ، تصبح مخلوقات بالغة الجمال ، بالغة الرقة (...) لم يخطئ ريتش بشيء حين وصل الى الموصل في هذه الفترة من السنة (...) في هذه المرة بمقدار ما فوجئـــت مـــاري ، وبمقدار ما صرخت ماري وشهقت لروعة الطبيعة وجمالها فقد شاركها الإعجاب والدهشة وان لم يجرؤ على التعبير بالطريقة نفسها او بالمستوى نفسه"(١) .

ان المكان يرتبط في هذا المقطع الوصفي ارتباطا جوهريا بعنصر الـــزمن ، بـــل أنـــه يفصح عن نفسه ويتجلى بوضوح ، بفضل التحولات والتغيرات الزمنية ، فـــ (الربيـــع) هـــو

---

(١) الرواية ، ٦٥/٢ – ٦٧ .

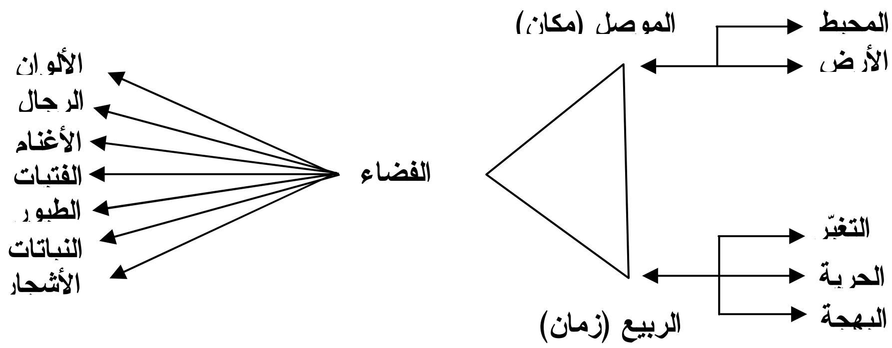
المؤثر في تشكيل وتلون المكان ، وهو من أضفى عليه تعددا دلاليا ، وقارب بينه وبين باقي الموجودات والأشياء ، والربيع الفصل يوحي بدلالات الحرية والبهجة[1] ، ويعمل على زرعها في المكان .

ان العناصر المكانية (الطبيعية) المختلفة تؤدي أدوارا محددة ، قياسا إلى العلامة المكانية الأساسية (المدينة/الموصل) ، التي تتشظى مكانيا ، وعلى الرغم من هذا التشظي/التعدد المكاني ، الا ان الموصل هي من تجلب انتباه الشخصيات الفاعلة في النص وكذلك القارئ .

ان الوصف وهو يعمل على تشييد المكان لا يحفل بتفاصيل المدينة (أحياء ، جسور ، شوارع ...) إنما ينصب الاهتمام على الأشياء المتحركة والجامدة ، المحيطة والمنتمية للمكان ، والتي تعمل على تفسيره .

ان هذه الأشياء العلامات تدل على نمط ثقافي معين يسود (المدينة / المكان) ، وعلى الرابطة الوثيقة بين الأشياء ذاتها وبين الانسان وهذه الأشياء من جهة ثانية[2] .

وتتضح هذه العلامة التجاورية (المتبادلة) بين المكان والأشياء/الموجودات ، وفاعليتها في تشكيل الأيقون العلامي المكاني في الترسيمة الآتية :



وفي مقطع سردي آخر يقدم المكان الشمالي الطبيعي كذلك عبر رؤية ريتش/ماري ، اذ تتكشف الدوافع الحقيقة لرحلات ريتش نحو الشمال فهو يسعى فضلا عن أهدافه السياسية غير المعلنة (التآمر على حكومة بغداد) الى تسجيل كل ما يمرّ به من أحداث وأشياء وظواهر اجتماعية وجغرافية "الرحلة تسير برضى وماعدا تسجيل المعلومات الضرورية واتجاهات الريح خاصة حين تهب تلك الريح الشرقية اللعينة ، وما تحمله من حرارة وغبار وأعدادا لا تحصى من البعوض (...) الا ان تغير المناظر من حيث التضاريس والتربة ثم البيانات

---

(١) ينظر : جماليات المكان في الرواية العربية ، ٣٤٧ .

(٢) الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية ، مصطفى إبراهيم الضبع ، ٦٥ .

والطيور يجعل ماري تغرق في حالة من الانفعال اللذيد ، كما يصفه ريتش ، مما دفعها لأن تكتب بعض الخواطر (...) ولا تنس ان تذكر ، وان بكلمات مقتضبة ما يواجه ريتش من النشاطات ومشاق، وبعض الهموم في عمله وعلاقاته مع رفاق الرحلة ومع الناس الذين يلتقيهم"(١) .

الرؤية غير المشاركة مع رؤية الشخصيات الفاعلة (ريتش – ماري) ، وتكشف عن علاقات الآخر/الأجنبي مع الأرض (الناس) فالرحلة (المكانية) استكشافية ، تعيد بناء الثقة بين (القنصل) والمكان وتعمل على ايقاظه على رؤية جديدة لهذه الفضاءات التي يعمد الى اختراقها وفهمها لتحقيق مآربه الاستعمارية التوسعية .

ان الطبيعة تتشكل على وفق رؤية (ريتش) بوصفها مكانا جميلا في بعض الأحيان ، وقاسيا متمردا وغير مفهوم في أحيان كثيرة ، وبذلك يعود النص الى البنية المتداخلة المتدرجة للمماهاة بين الجزء والكل ، وان تواتر هذه البنية المكانية يحيل على بنية اخرى هي المتكررة التي تسعى لترسيخ علامة/دلالة ما في ذهن المتلقي .

فضلا عن هذه الرؤية الخاصة (ريتش) للمكان الطبيعي ، فان الخطاب لا يعمد الى الغاء جماليات هذا المكان المتركز على علاقات المكان بالانسان فقط ، بل يحاول عبر تقنية الوصف ان يقدم هذه الجماليات وان كانت على شكل مقتطفات صغيرة "خلال الأيام التالية طاف ريتش في أماكن عديدة ، وتعرف على مواقع أثرية هامة الى ان وصل سرجنار ، وهو نبع غزير بالقرب من الطريق يتدفق من خمسين عين ماء صغيرة ، تؤلف جدولا كبيرا وكان الماء فوق الحصى وقع جميل"(٢) .

ب. المكان الأثري (التاريخي) :

سجلت الأمكنة التاريخية حضورا واضحا في نص الثلاثية الذي عمد في بعض آليات بنائه على المرجعية التاريخية ، ولمقاربة المكان التاريخي الأثري ينبغي الاهتمام بمسألتين ، أولاهما : تناصيّة المكان والثانية : حركية العلامة المكانية .

---

(١) الرواية ، ١٥٧/٣ .

(٢) م.ن ، ١٥٩ .

مفهوم المكان التناصي ، أفاد من المنجز النقدي في حقل التناص ، وخاصة آراء جوليا كرستيفا التي ترى في التناص "ترحال للنصوص وتداخل نصي"[1] ، وبهذا يكون المكان التناصي ، تعدد للأمكنة وتداخل في مكان واحد ، وهذا التداخل المكاني يحيل قطعا على المستويات والسياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية ، فالعلامة (المكانية) لا تكتفي بذاتها[2] وإنما تعمل على التقاطع والتداخل مع العلامات الأخرى لتؤكد فاعليتها ، وهذه الفاعلية تتأتى من حركية العلامة المكانية (الأثرية – التاريخية) التي تعمل على تشييد فضاءات متعددة على وفق انساق حضارية وثقافية متعددة الدلالة .

ان المكان الأثري لم يقدّم في نص الثلاثية الا بـ (عين) الأجنبي (المكتشف / السارق) ، فأبناء البلد في تلك المرحلة غير مهتمين بأكوام الحجارة والتماثيل ، أما الآخر الأجنبي (رينتش وماري) فهذه الأمكنة تمثل لديه الكثير ، فهي تحيل على الحضارات القديمة (آشور – سومر ...) والقوة والسلطة التي كانت موجودة على أرض السواد في أزمنة مختلفة وقديمة ، وهي كذلك علامة جمالية فنية هي في (الحاضر) "في نينوى وازاء العربة الملكية لسرجون ، وقد بدت في الضوء الذي يتسرب من الفجوات ، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوما بعد آخر ، إنها رأت تلك العربة تتحرك ، تسير تماما كما كانت عربة جورج الثالث ، وتذكرت كيف كانت الجماهير تزحف لتحية الملك ، لإظهار عواطفها وما تكن له من الحب والولاء (...) الان وهي تنظر إلى العربة الملكية في نينوى ، تحس بالكبرياء ذاته ، كما كانت قبل سنين عديدة ، خاصة وان سرجون والعربة معا تخففا كثيرا من الأشياء الزائدة ومن القسوة المفرطة ، أصبح الملك أشد وضوحا وتعميما ، وهو يركز نظراته ، وقد تجسد بقوة وشموخ ، حتى الحرس ، وكانوا قريبين وبعيدين في آن واحد ، فقد زادوا من خلال مواقفهم وحركاتهم في إظهار جبروت سرجون وقوته ، أكثر من ذلك بدا لماري ان النحت قد تعمق وارتفع حتى العجلة التي تقود العربة الملكية ، تجلت لها في لحظات كثيرة وكأنها عربة جورج الثالث ، ذلك الملك الذي لم يحكم مثله ملك بريطاني ، من حيث الفترة الزمنية او من حيث المهابة .

واذا كانت عربة سرجون الملكية قد مثلت القوة والمهابة معا ، وبدا فيها الملك ذاته وقد تطلع الى البعيد ، فان قصور سرجون الأخرى وما يحيط بها من فخامة ، وما تشير اليه

(١) علم النص ، ٢١ ، وينظر : مفهومات في بنية النص ، جورج مونان وآخرون ، ت : وائل بركات،٨٧ .
(٢) المؤول والعلامة والتأويل ، سعيد بنكراد ، فكر ونقد ، المغرب ، ع (١٦) ، ١٩٩٩ ، ٤٧ .

من اتساع شغلت القافلة وهي تقطع الطريق الى قرصباد ، بعد ايام قضتها في نينوى جعلت كل فرد يتيه في الخيال ، وهو يستعيد أياما ماضية ويتساءل عن جبروت هؤلاء الملوك وأيضا ما كانوا يتمتعون به من نفوذ وقوة من أجل إشادة مثل هذه القصور ، وكيف كانوا يسخرون الآلاف المؤلفة من أجل جلب الحجارة وصقلها ، ثم تشييد القصور التي لا يعرف اين تبدأ او أين تنتهي"(١) .

وفي مقطع آخر تتعمق هذه الرؤية الخاصة للمكان "في قرصباد وفي مواجهة الثور المجنح الذي يحرس بوابة سرجون ، وبذلك السواد الذي يتلألأ في ضوء شمس الأيام التي أعقبت عيد الفصح ، كانت صرخة ريتش المفاجئة أكثر حدة ، وهو يرى ذلك الثور الضخم والذي هو مزيج من الكائنات والإنسان والرموز ، عند البوابة (...) ، أما هنا في هذا المدى اللامتناهي من السهول والبياض ، وأيضا من التربة الرخوة اللحقية ، فلا يعرف الانسان كيف يفسر او يقتنع بسهولة ، الشيء الوحيد الذي يمكن ان يفسر جزئيا قوة هذه المملكة وجبروتها وبالتالي قدرتها على تسخر الآخرين ، كل الآخرين ، كي يكونوا في خدمتها ، من أجل جلب تلك الصخور من فوهة الجحيم ، بذلك الملمس الناعم وتلك اللمعة الخارقة الاستثنائية"(٢) .

يتناص المكان الآني (الموصل/أرض السواد) مع المكان الآشوري (حضارة قديمة) ومع المكان الاوربي (حضارة حديثة) ليجعل من النص/المكان طبقات متراكمة تحتوي على المكان الحالي وارتباطه بجذوره القديمة للتأكيد على تأصيل المكان وعن طريق هذا المكان الجذر (المكان الآشوري) يلغي الخطاب أحادية الدلالة ويتجه نحو التعدد في دلالات أرض السواد والتأكيد على العمق التاريخي الحضاري لها وارتباطاتها مع الحضارات السابقة ، أما (المكان الغربي) فيدخل في علاقة محاورة ومقارنة مع أكثر من حضارة (خاصة الآشورية) وبيان أوجه التشابه والاختلاف في القوة والجبروت والمعالم الحضارية والثقافية .

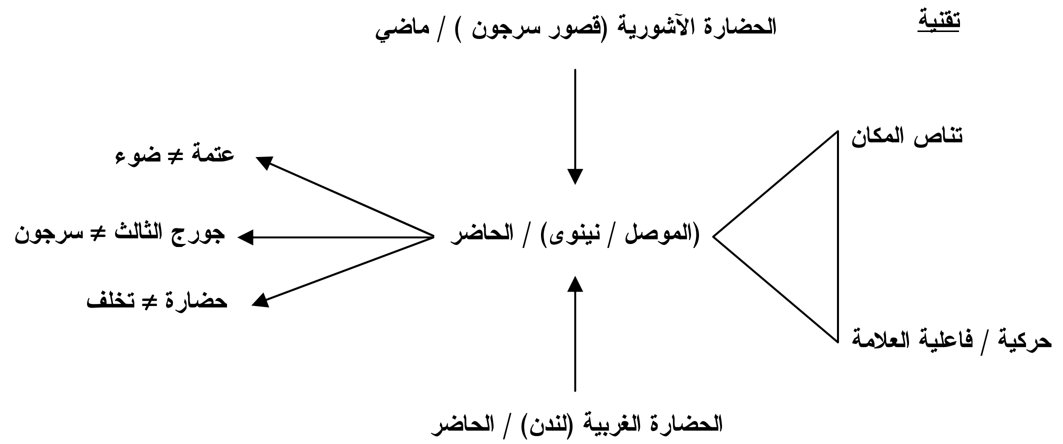
وتتحقق حركية العلامة عبر تقنيات مسرحية (مكانية)(٣) ، تعمل على بث الحياة في هذا المكان غير المأهول عن طريق زرع الأقطاب المتضادة التي توضح العلاقات المكانية والإنسانية القائمة في المقطع السابق وكما يأتي :

---

(١) الرواية ، ٢/٨٦–٨٧ .

(٢) م.ن ، ٨٨ – ٨٩ .

(٣) ينظر : المسرح والعلامات ، الين أستون وجورج سافونا ، ت : سباعي السيد ، ١٥٩ – ١٦٢ .



وفي مقطع سردي/وصفي آخر يعمد الخطاب الى رصف الأشياء ومجاورتها ، وتشييد المكان الأثري/التناصي القائم على التعدد والاختلاف "على بعد نصف ميل الى الجنوب الشرقي من كفري ، وفي قاع المسيل ، معالم جدران واطئة ، او أسس جدران كشفت عنها الأمطار التي هطلت أخيرا ، وجدت في أحد الجدران قطعة من معجون المرمر المطلي النقوش، وكنت حريصا على الحفر كثيرا في هذه الخرائب ، لاقف على حقيقة الأثر وتاريخه، وبنتيجة الحفر كشفنا عن غرفة صغيرة ، أو بالأحرى عن بقاياها ، وهي جدار ارتفاعه أربعة أقدام تقريبا ومدخل ، فالغرفة صغيرة لا تتجاوز سعتها الاثنتي عشر قدما مربعا ، والجدار مبني من أحجار جبسية غير منحوتة ، استخرجنا بعض القطع من الجبس وعليها نقوش من الورد او نقوش عربية الطراز ، وكان لون النقوش أحمر براقا ، أما لون خطوطها الأساسية فاسود واستخرج العمال عددا من الفخارات وجاؤوا بقطع منها ، وكانت من خزف خشن طلي داخلها بطلاء أسود تشبه ما عثر عليه في سلوقية وبابل تمام الشبه ، ولدي سراج خزفي صغير عثر عليه هنالك ، وهو يشبه الأسرجة التي يستعملها القرويون في هذه الأيام"[(١)] .

تتداخل وتتقاطع في النص السابق أمكنة متنوعة تحيل على التعدد الحضاري في أرض السواد (الحضارة الآشورية ، البابلية ، العربية ، العربية الاسلامية ، العثمانية) ، وكلها تحاول ان تؤسس لها حضورا في المكان/النص ، عبر التجاور والحضور في بؤرة مكانية واضحة

---

(١) الرواية : ٣/١٥٦–١٥٧ .

ومحددة (أرض السواد / العراق) ، والرؤية الذاتية للآخر الأجنبي (ريتش) هي التي تؤطر هذا المكان المتعدد ثقافيا وحضاريا وتاريخيا ، وتحاول هذه الطبقات المكانية الحضارية ان تفعّل من حركية العلامة الروائية وان تبرز الوجه الحضاري لهذه الأرض والعمق التاريخي الذي اتسمت به .

ثانياً . الجنوب :

يحاول نص الثلاثية ان يكشف عن التعدد والاختلاف الجغرافي والمناخي والبشري في ارض السواد ، وما يتركه هذا الاختلاف من أثر في سلوكيات الشخصيات المختلفة لذلك تنتقل هذه الشخصيات في أكثر من اتجاه ومكان .

ان دلالات الجنوب (والجنوب الغربي) من العراق ، تختلف قطعا عن دلالات الشمال ، وان تقاطعت في بعض الأحيان عبر المكان الطبيعي ، ونص الثلاثية لا يهتم الا بمكانين اثنين في الجنوب وهما : الصحراء بكل تجلياتها وامتدادها والأهوار ، مما يكوّن قطبين متجاورين ومتضادين في بعض الأحيان في نص/فضاء أرض السواد .

أ. الصحراء :

الصحراء ، المكان والانسان ، التقاليد والعادات ، الامتداد واللانهاية ، لها حضور متميز في خطاب منيف الروائي منذ خماسية مدن الملح ، والصحراء مكان "يقترن في البنية الذهنية للكائن بحزمة من الدلالات الايجابية والسلبية (...) وتتحصر هذه الدلالات في جانبها السلبي بـ (الفقر والقحط ، والجدب ، والرهبة ، والخوف والتيه والضياع ، وموت الزمان ، والايهام والمخادعة ، والحر الشديد ، والبداوة والتخلف) ، وفي جانبها الايجابي توحي الصحراء بـ "الاتساع والرحابة القصوى ، الأبدية واللانهاية ، والسكينة والهدوء والتأمل ، والباطن والظاهر ، والواقعية والتقشف والإرادة الصلبة"(١) ، والصحراء في نص الثلاثية تزخر بأغلب هذه الدلالات الا ان منيفا لم يجعل منها مجرد مساحات شاسعة ممتدة منغلقة على أبنائها بطقوسها وعاداتها وتقاليدها ، بل تتحرك هذه العلامة المكانية على وفق دلالة مفتوحة وصراع بين وجهات نظر مختلفة ، فتنطلق من (التمرد) لتصل إلى (الحرية) التي تنشدها ، ان القبائل العربية الساكنة في الصحراء (الجنوب الغربي لنهر الفرات) لم تكن تر في داود الا حاكماً أجنبيا

---

(١) نقلا عن : شعرية المكان في الرواية الجديدة : ٣٣٦ – ٣٣٧ .

وغريبا عنها ويمثل امتداداً للسلطة العثمانية في اسطنبول ، وعلى النقيض من ذلك كان داود يتصرف على أساس ان البدو يجب ان يخضعوا لسلطان الدولة ، ويبتعدوا عن قطع الطرق وإثارة المشاكل .

والصحراء (في الثلاثية) مقترنة بالصراع المتبادل بين الدولة والقبائل ، ويحاول النص برؤية مزدوجة (ذاتية وموضوعية) وبنى متدرجة ومتداخلة ، ان يقدم الصحراء عبر الانسان والانسان عبر الصحراء ، فتتماهى الرمال القاسية الخادعة مع الشخصيات ، وتتبدى الصحراء عالما مغلقا قاسيا لا يحتمل لا نهاية له ، مجدب ، للغريب الذي يحاول اختراقه "هذا المدى الموحش الذي كان لأيام قليلة سابقة يضجّ بضوء ساطع خلال النهار مع حرارة كاوية بعد ان أخذت الشمس ذلك السمت في السماء ، ولم يعد مجرد شروق من هذه الجهة وغروب من الجهة المقابلة ، وإنما أصبحت طغيانا (...) وفي الليل تصبح السماء ملاءة ليست سوداء فقط بل وشديدة الكثافة ، ولولا تلك الثقوب المضيئة التي تشتعل من كل ناحية وكأنها عيون ، لظن كل جندي وهو يتطلع الى النجوم ان السماء تطبق عليه (...) أما ذلك الجدب الصحراوي الذي لم يره الكثيرون من قبل ، وكانوا يظنون أنه أقل قسوة ، فقد تبدى في الأيام الأولى وهم يزحفون عدوا أخر غير العدو الذي ينتظرهم عند النهر ، غير عيون المسنين وغير عيون الأطفال وضحكهم وهم ينظرون اليهم ساخرين ويرفعون اليهم أيديهم الصغيرة ، الآن وقد غابت الشمس تماما ، وراء الغيوم السوداء الكثيفة ، وأصبحت السماء في الليل بلا عيون ، ثم جاءت تلك الأمطار الغزيرة التي أغرقت كل شيء : الثياب والخيام والدواب وحتى الأسلحة ، وتوحلت الأرض ، ثم تقدمت تلك البرودة الكاوية ، خاصة في أواخر الليل ، فقد شعر الجنود والقادة وحتى الدواب بالحصار ، ليس بالمياه وحدها ، بل بالخوف وبأيام صعبة قادمة أيضا"[(١)] .

تتحرك العلامة المكانية (الصحراء) عبر صورتين/قطبين متضادتين ، تكمل إحداهما الاخرى وتؤكد في مجملها على : القسوة ، الانغلاق ، الجبروت ، واللانهائية ، وهذه الأقطاب المتضادة هي : ضوء ساطع (النهار) / غابت الشمس تماما ، الجدب/الأمطار الغزيرة/ الحرارة اللاهبة ، البرودة الكاوية ، الصحراء مأوى ومسكن لأبنها/قبر للغريب الذي يحاول اختراقها .

ان التأكيد على الصور/الأقطاب المتضادة ، والأشياء المتفارقة والمتواجدة في مكان واحد يكشف من حضور الصحراء ويسمها بالقوة والسطوة والقدرة على التلون والتغير ، وهذا

---

(١) الرواية ، ٣٣٢/١ .

الاختلاف الدلالي ينعكس على أبناء الصحراء ، فقوة الارادة والصلابة والقسوة والبحث عن الحرية والتمرد في وجه الحكومات المتعاقبة ، صفات تتعالق بين الصحراء وبين أبنائها "الله سبحانه وتعالى لا يعرف ما يدور في رؤوس هؤلاء البدو ، إنهم مخلوقات غامضة مليئة بالشر والقسوة وهم كالشياطين لهم ألف وجه ، لذلك يجب الاحتراس منهم دائما ، هكذا كان يقول داود لنفسه ، خاصة وأنه اختبر العديد منهم وعرفهم عن قرب ، إنهم يعرفون السخرية الى درجة الأذى ، دون ان تظهر على وجوههم علامات السخرية حتى الكلمات التي يرددونها تحمل معاني لا حدود لها (...) هكذا مرت الصور في ذهن داود باشا وهو يستعيد علاقاته وحروبه معهم ، وتذكر كيف يتغيرون بين يوم وآخر يصبحون مخلوقات جديدة مختلفة تماما عما كانت في الأمس ، وما يمكن ان تكونه غدا ، فقط اذا شعروا بالضعف أو بالقوة ، بوجود المال بين أيديهم أم لا"(١) .

وفي مقطع آخر يعزز من التماهي بين المكان الصحراوي والشخصية البدوية "البدو لا يفهمون الا لغة واحدة : لغة القوة ، لذلك استعملوا معهم أقسى الأساليب ، حتى لا ينسوا الدروس الى ولد الولد (...) البدو ماكرون كالثعالب ، حيث لا يستطيعون مواجهة القوة التي تقابلهم يبدون الندم والطيبة والوداعة ، ويقسمون أغلظ الأيمان ان لا يعودوا للعصيان مرة ثانية (...) لكن اذا تمكنوا مرة اخرى ينسون أقوالهم وإيمانهم وكل الوعود التي أعطوها ويتحولون الى وحوش"(٢) .

تتضافر الرؤيتان (الذات الفاعلة داود ، والراوي غير المشارك) في تقديم المكان (الانسان) ، فصفات البدو في نظر (داود) هي ذاتها صفات المكان/الصحراء ، القسوة ، الكلام ذو الدلالات غير المحددة ، التلون والتغير ، الانغلاق التام أمام الآخر .

ان دلالات الحرية وعدم الخضوع للأجنبي هي التي تعمل العلامة (الصحراء) على الانحياز لها ، على الرغم من اختفائها خلف حزمة دلالية مموهة وكثيفة (العصيان ، التمرد ، التخلف ، القسوة ، قطع الطرق ، أشغال الدولة ... الخ) وهي في الوقت ذاته تتجاور مع العلامات المكانية الأخرى التي تنفتح على دلالات (الحرية ، الحضارة ، القوة ، الأمل) ، لذلك لا نجد نص الثلاثية يحتفي بـ (الدلالات السلبية فقط) بل يعرض انموذجا لما تمثله الصحراء من أمل وامتداد للمدن العراقية ، وما تبعثه من احساس بالامتداد والحماية "إذا كانت الصحراء

(١) الرواية ، ١٠٨/١ – ١١٤ .

(٢) م.ن ، ٣٢٣-٢٣٤ .

تسند ظهر هذا الصوب فإنها تجعلهم دائما على ثقة ، إذ لا بد ان تسعفهم بالمدد حين يحتاجون ، أو ان تحتضنهم من جديد إذا تعرضوا للملاحقة ، كما ان شعور الانسان بالامتداد والحماية يجعله أشد قوة وأكثر استعدادا للتحدي ، أو على الأقل لا يرضى بما يرضى بـه الآخـرون خاصة اولئك الذين فقدوا صلاتهم وروابطهم بالمنابع والجذور ورغم ان الصحراء بعيدة وقـد تبدو عصية قاسية وغير مألوفة للذين يسكنون في صوب الكرخ ونظرا للأزمنة التي مرت الا ان رائحة الصحراء التي تهب من جهة الغرب ، تحمل معها تـأثيرا لا يمكـن مقاومتـه أو نسيانه ، وتترك بصماتها على الوجوه والتصرفات"(١) .

ب. الأهوار :

الأهوار (الأرض ، الماء ، النباتات ، الحيوانات ، الانسان) مكان شـديد الخـصوصية مرتبط بالجنوب العراقي ، الا ان منيفاً لا يحفل بهذه التفصيلات ، وانما يتشكل المكان / الأهوار لديه على وفق رؤية خاصة مرتبطة بسياق ثقافي معين ، تجعل من الأهوار ملجأ للفارين مـن الحكومة ، وهو مكان صعب المنال ، ولا يمكن للقطعات العسكرية ان تدخل فيه بسهولة ، لذلك فهو يتماثل مع (الصحراء) في انغلاقه أما الآخر الطارئ .

(قاسم الشاوي) شخصية بدوية متمردة على السلطة ، آثر ان يبتعد عن داود وان تكون الأهوار وعشائر الجنوب من يوفر له الحماية "بعد ان أفلت قاسم الشاوي وذهب الى حافة جهنم، كما يصف الوالي الأهوار شعر داود بالغيظ ، اذ كان يريد القبض على هذا العاصي وبعـد ان يعذبه ويشفي غليله منه ، يحز رأسه كما تحز قطعة الجبن ، ويبعث بهذا الرأس لـيس باتجـاه الغرب فالشمال ، كما هي العادة ، حيث ترسل الرؤوس الى اسطنبول ، بل كان ينوي إرسـاله نحو الجنوب الى حمود بن ثامر والقبائل القاطنة هناك ، كي يقول لهم كيف يتصرف داود مـع العصاة (...) فالشاوي الذي عرف الى اين يهرب ، ويريد أن يـستدرجه الـى هنـاك ، كـي تستنزف قواه ، ويغرقه في الوحول ، سيأتي وقته ، فحين يأتي وقت طريق النهـر ، ويحـس الناس أنهم سيموتون ، اذا ظل العصاة يمنعون المؤن التي تأتي من البصرة ، سـوف يتفـرغ له ، ولا بد ان تكون الانتصارات التي حصلت في أماكن اخرى قد وصلته ، وعند ذلك سيتعامل معه بالطريقة المناسبة"(٢) .

الرؤية الموضوعية (الراوي غير المشارك) تتطابق في هذا المقطع مع الرؤية الذاتيـة (داود) وكلاهما يجدان (قاسما) متمردا منحازا الى مكان ناء (الأهوار) لا يمكـن للـسلطات ان

---

(١) الرواية ، ١/٢٩٠ – ٢٩١ .

(٢) م.ن ، ٣١٣ – ٣١٨ .

تصله ، والملاحظ كما في المكان الصحراوي ، تغييب – عن قصد – رؤية الساكن الأصلي للمكان (الصحراء / الأهوار) ، فالخطاب يوجه جل اهتمامه للتدخل الأجنبي الغربي رابطا بين حركات التمرد الداخلية ، والتدخلات الخارجية ، وتغييب هذه الرؤية الداخلية في أماكن الأطراف الا في حالات نادرة ، جاء نتيجة لمحاولة الخطاب قراءة الحاضر عن طريق الماضي القريب ، لذلك تتبدى الأهوار مكانا بعيدا موحشا يقطنه المتمردون ، لا أثر فيه للحياة العريضة التي تملاؤه .

وتقترن الأهوار بالحرب والتمردات الداخلية في نص الثلاثية "صحيح ان البدو انكفؤوا الى الجنوب والى الاهوار بشكل خاص ، بعد ان لحقت بهم خسائر كبيرة ، والذين لم يستطيعوا الهروب او فضلوا البقاء في أماكنهم ، او لم يجدوا أماكن غيرها ، اضطروا لاعلان الخضوع والطاعة ، ودفعوا مرغمين ما استحق عليهم من مستحقات للحكومة ، إضافة الى الغرامات لكن هذا كله تم دون قناعة بل ودون اعتراف بأن الأمور انتهت بهذا الشكل ، وظلوا ينتظرون الوقت المناسب ليعلنوا ذلك ليقولوه بطريقتهم الخاصة والتي يفهمها باشا بغداد"(١) .

وعلى الرغم من هذا التهميش القسري الذي مارسه المركز على الأطراف ممثلا بالسلطات الرسمية ، الا ان ذلك لا يلغي الدور الذي لعبته أمكنة الأطراف في تحريك الوضع السياسي ، العسكري ، الاقتصادي وهذا ما يراه (ريتش) ، الذي أراد ان يحرك الأطراف ليقوّض ويضعف من سلطة الحكومة المركزية "من الخطأ اعتبار ان المركز والمركز وحده هو الذي يقرر النتائج اذ يمكن للأطراف اذا أحسن تحضيرها وتدريبها ان تطبق على المركز كما يطبق الوحش على فريسته ويكون الظفر مؤكدا اذا أحست الفريسة أنها بعيدة او أنها بأمان"(٢) .

ان التعامل مع الثنائيات ، مركز / أطراف ، قوة / ضعف ، سلطة / تبعية ، بعيد / قريب ، تحدد الى مدى بعيد الخصائص والسمات التي اتصفت بها أمكنة الجنوب العراقي (الصحراء / الأهوار) التي تمظهرت في الثلاثية علامات مكانية تدلّ على متناقضات متعددة ، على وفق الرؤية والموقع الذي تتخذه الشخصية او الراوي المشارك او غير المشارك .

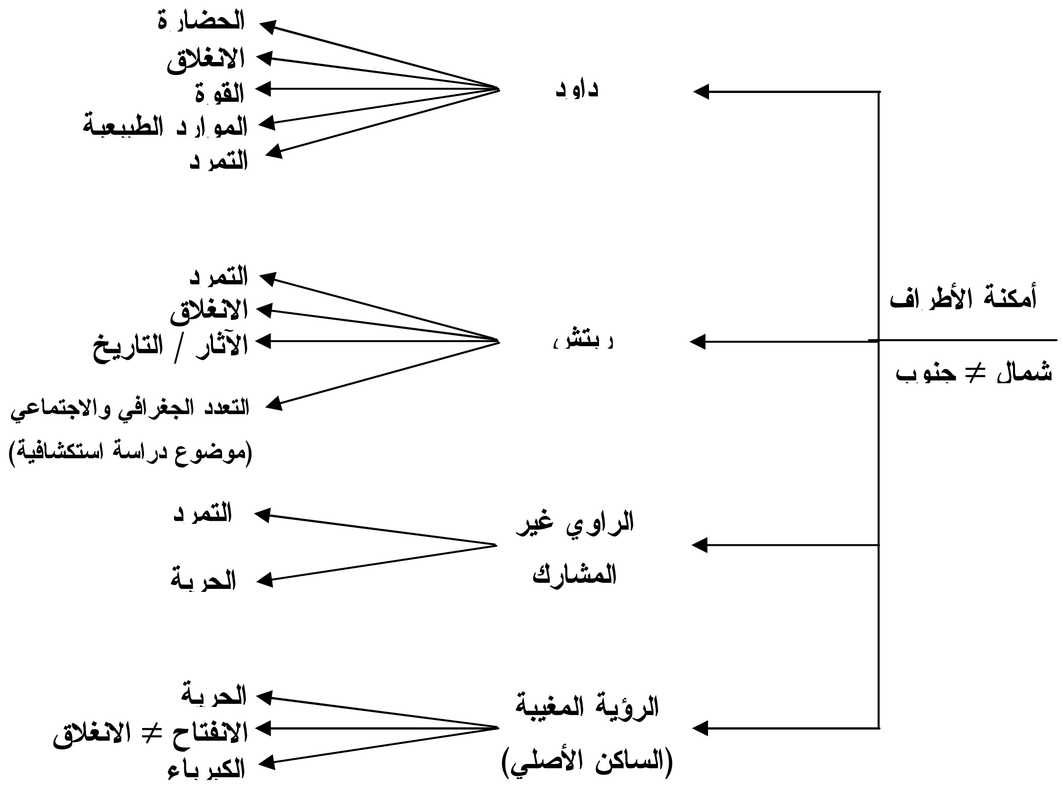
- محاولة تركيب /٢ :

---

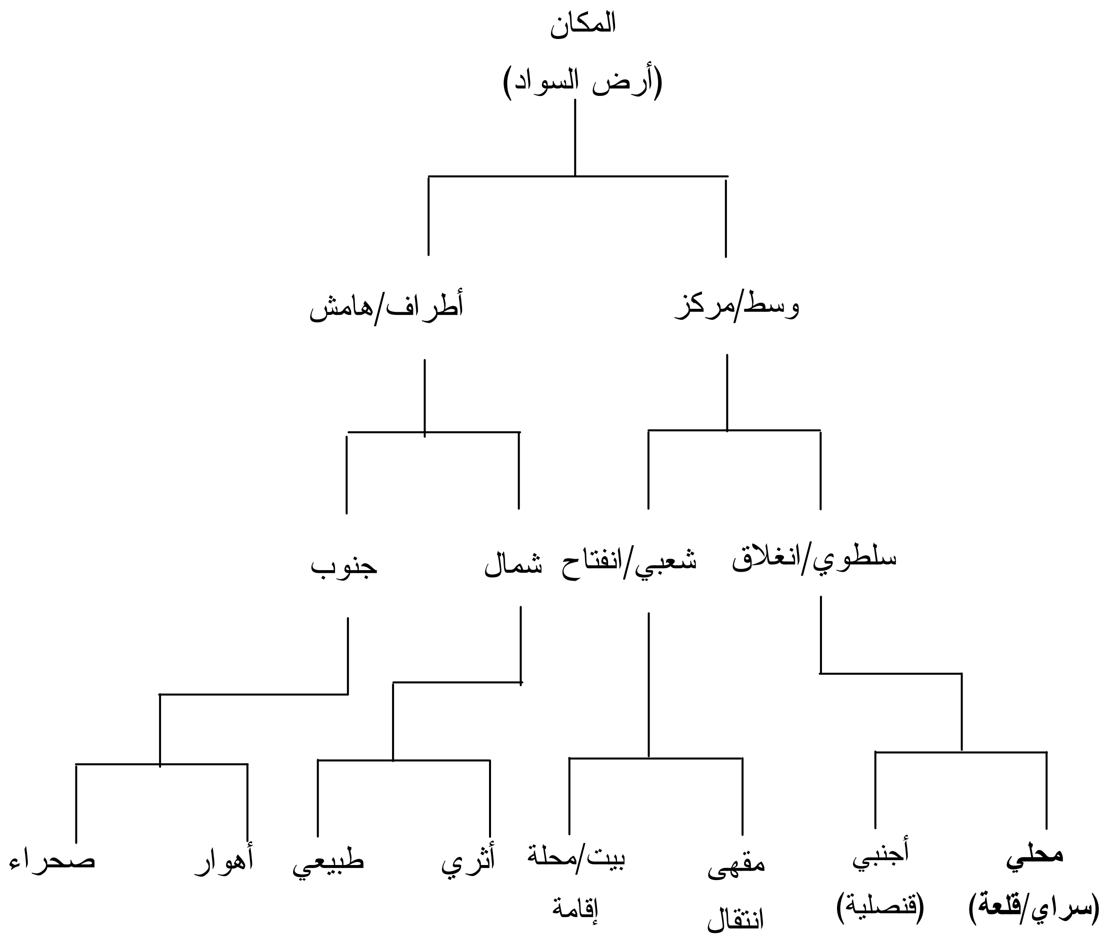
(١) الرواية ، ٧٩/٣ .

(٢) م.ن ، ٥٣/٢-٥٤ .

صراع الرؤى كان الأساس في عملية تأسيس أمكنة الأطراف في نص الثلاثية ، فهناك أكثر من رؤية حاولت ان تفصح عن جوهر العلاقة بين الانسان والمكان ، الرؤية الاولى التي تواجهنا هي رؤية الراوي (غير المشارك) وهي تتأرجح على وفق المستويات التي أقرّها تودوروف وان كان بدرجات مختلفة (الرؤية من الخلف ، الرؤية مع ، الرؤية مع الخارج) ، وهذه الرؤية تتطابق او لا تتطابق مع الذوات الفاعلة في النص ، الرؤية الثانية تمثل شخصية (داود) ، والرؤية الثالثة (ريتش) ، أما الرؤية الرابعة فهي (مغيبة) ولا تظهر بسهولة وهي تمثل الساكن الأصلي لأمكنة الأطراف ، وهي تتضح عند التعامل بحذر مع التكثيف العلامي للرؤى الثلاث ، ويتضح ذلك في المخطط الآتي :



وفيما يأتي مخطط للعلامات المكانية في أرض السواد وهي تعتمد في مجملهـا علـى المعاني المكانية المتدرجة والمتداخلة :



الفصل الثالث

الشخصية - العلامة

مدخـل :

شكل مفهوم الشخصية الروائية ، نقطة تحول ، فنية وثقافية ، وقطيعة مع تقاليد أدبية حكائية ، سادت لفترات طويلة (الأسطورة–الملحمة–الحكاية الشعبية) ، وانتقالاً من البطولة والمثالية المطلقة الى آفاق إنسانية وواقعية وان تجاوزتها في بعض الأحيان نحو الغرائبية .

وأثرت النظريات الأدبية المختلفة هذا المفهوم ، وتعاملت معه على وفق منطلقات وتصورات مختلفة ، مما تسبب في تعدد هذه المفاهيم في النص الروائي ، تبعاً لتعدد المدارس والاتجاهات التي تعاملت معها ، والتي يمكن حصرها في محاور ثلاثة :

"١. هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري يعيش في مكان وزمان معينين .

٢. ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة ، ويكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته .

٣. ويرى فريق ثالث أن الشخصية متكونة من عناصر ألسنية ، وهي علامة من العلامات الواردة في النص ، أي أنها ليست رمزاً لهيكل بشري له ذات متميزة"[١] .

وعرف هذا المفهوم تصنيفات كثيرة ارتبطت بقضايا شكلية (البناء الشكلي للشخصية ودورها داخل الخطاب الروائي) وقضايا مضمونية (العلاقات بين الشخصيات والأحداث) . وتبعاً لذلك ظهرت تصنيفات مختلفة للشخصية الروائية (مسطحة/مستديرة ، رئيسة/ثانوية ، نامية/ثابتة ، بسيطة/مركبة ، ثابتة/متغيرة[٢] ...) الخ .

وعلى الرغم من التفسيرات التي حاولت أن تقدمها المناهج الاجتماعية والنفسية للشخصية ، والتماهي الذي حددته بين الواقعي والمتخيل ، والإيهام بالربط بين الإنسان الواقعي أو ذات الكاتب والشخصيات الفاعلة في العمل الأدبي ، إلا أن التطور الكبير للدراسات التي تناولت مفهوم الشخصية كان مع الشكلانية والبنيوية وما تلاهما من حركات ومناهج أدبية .

---

(١) حركة الشخوص في شرق المتوسط ، ابراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع(٢٧) ، ٢٠٠٠ ، ٨٦ .

(٢) ينظر : – أركان القصة ، ا . م . فورستر ، ت : كمال عياد جاد ، ٩٤–٩٥

– بناء الرواية ، ادوين موير ، ت : ابراهيم الصيرفي ، ١٨–٢٣ .

مع توماشيفسكي وبروب كانت الإرهاصات الأولى ، التي عمدت التي تحييد مفهوم الشخصية وابعاده عن المركز في العمل الحكائي ، فالأول يقول "أن البطل ليس ضرورياً للقصة ، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز ، أن تستغني استغناءً تاماً عن البطل وسماته المحددة"(١) .

أما الثاني (بروب) فقد اعتمد على مبدأ (الثبات والتحول) فالشخصية الحكائية لا أهمية لها ، وهي كائن متحول لا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها ، والأجدى للدراسات أن تتخلى عن هذا العنصر المتحول/المتغير ، وأن تبحث في بنية الحكاية (العنصر الثابت) وما تقدمه من وظائف(٢) .

وحدّد (بروب) إحدى وثلاثين وظيفة ثابتة في النص الحكائي ، وتترشح عن هذه الوظائف ثلاثة اختبارات رئيسة احدها ترشيحي يدور حول الفاعل والمانح ، والثاني رئيسي يحصل فيه الصراع المحوري ، والثالث تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته(٣).

وعلى الرغم من الإجراء العملي الصارم الذي قام به (بروب) لتحليل الخطاب الحكائي ، إلا أن عدد الوظائف كان كثيراً ولا يتلاءم مع الأجناس القصصية الأكثر تعقيداً .

بعد بروب حاول (بريمون) أن يفيد من الإنجازات التي قدمتها الشكلانية ، وعمل على تطويرها ، والبنية السردية لديه تقوم على الحركة إذ أنها "كيان لانهائي التجدد ، ولكن من الممكن ضبط القوانين المنطقية المتحكمة في صيرورتها"(٤) .

مع (غريماس) كان التطور والتحول الكبير في الدراسات السردية/السيميائية ، وتجلى الاصل النحوي (الفاعل–المفعول به)(٥) الأساس الذي ارتكزت عليه نظريته ، مع التأكيد على مبدأ العلاقات القائمة بين الفواعل . وحاول (غريماس) أن يقدم صياغة جديدة لنظرية بروب

---

(١) نقلاً عن : مقولات السرد الأدبي ، ت . تودوروف ، ت : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، آفاق(المغرب) ، ع (٨–٩) ١٩٨٨ ، ٣٦ .

(٢) سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً) ، سعيد بنكراد ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد – saidbengrad.free.fr. .

(٣) مدخل الى نظرية القصة ، ٥٣ .

(٤) في السرد ، ١٦٣ ، وينظر : النقد البنيوي والنص الروائي ، ١ ، ٨٨ .

(٥) في الخطاب السردي ، ٣٥–٣٧ .

(الانموذج العاملي) ، معتمداً في ذلك على تقليص تلك الوظائف ، من خلال إنموذجه العاملي ثلاثي الازواج (ثنائيات متضادة) :

ذات/موضوع – مرسل/متلقي – مساعد/خصم .

وتتضمن هذه الأزواج الثلاثة أنماطاً أساسية من العلاقات ، قد تتكرر في أيّ سرد :

١. الرغبة أو البحث أو الهدف (الذات/الموضوع) .
٢. الإتصال (المرسل/المتلقي) .
٣. الإسناد المعين في الإعاقة (مساعد/خصم) .

والغاية من هذا الإنموذج العاملي ، تعميمه على أنماط الكتابة السردية المختلفة ، ومنطلقه الأساسي يعتمد مفهوم العامل بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد[١] . وسنرى في المبحث الثاني كيف طور (اختزل) تودوروف الكثير من هذه الآراء .

---

(١) النظرية الادبية المعاصرة ، ٩٢-٩٣ ، وينظر : ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي ، عبد اللطيف محفوظ ، فكر ونقد(المغرب) ، ع(١٦) ، ١٩٩٩، ٦٤ .

المبحث الأول
الشخصية المرجعية

الشخصية الروائية بكل تمفصلاتها وتجلياتها ، ما هي إلا مفهوم تخييلي ، يبتعد كثيراً عن مفهوم الشخصية الواقعية ، الا أن هناك من حاول أن يطرح إشكالية المرجع وتعالقاتها مع مفهوم الشخصية الروائية ، على أساس أن "الرواية هي تأمل في الوجود تـتم رؤيتـه عبـر شخصيات خيالية"[(١)] .

حاول (ميشيل زيرافا) أن يحدد العلاقة بين الشخصية ومرجعياتها ، من خلال علاقة الشخص بالشخصية وموقفه من كلاهما متذبذب"فتارة يصرح بأن التمييـز بينهمـا لا يعنـي الفصل بقدر ما هو عمل مطابق لواقع الرواية وخاضع لشرط منهجي (...) وتارة يفصل بين الشخص والشخصية ، في مقارنته بين المسرح والسينما والرواية ففي المسرح والسينما يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص ، أما فـي الروايـة فالشخـصية والممثـل شـخص واحد"[(٢)] . ان آراء ميشيل زيرافا في اتجاهها الجمالي تفصل بـين الـشخص والشخـصية ، وتجعل من الشخصية الروائية (علاقة) ، أما في اتجاهها النفسي الاجتماعي فلا تعمـل علـى الفصل بين الشخص والشخصية أو بين الشخصية الفنية ومرجعياتها ، ويقول في ذلك "ان بطل الرواية شخص حتى في الوقت الذي يكون فيه إشارة الى رؤية معينة حول الشخص"[(٣)] .

تأسيساً على موروث بيرس السيميائي وتصوره الثلاثي للعلامة ، والربط بينهما وبين مرجعياتها الخارجية ، حاولت سميولوجيا الشخصية ، إحالة الشخصيات / العلاقـات علـى مرجعيات محددة أو غير محددة .

وقدّم (فيليب هامون) في هذا المجال عدداً من الآراء والتصنيفات ، التي قاربت مفهوم الشخصية الروائية برؤية جديدة ، عندما عد الشخصية "مفهوماً سيمولوجياً ووحدة دلالية (...) وشكلاً فارغاً تقوم بنيته على الافعال والصفات ، وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق

---

(١) فن الرواية ، ٨٦ .

(٢) النقد البنيوي والنص الروائي ، ١/٧٠-٧١ ، وينظر : الاسطورة والروايـة ، ميـشيل زيرافـا ، ت : صبحي حديدي ، ١١-١٧ .

(٣) م.ن .

الخطابات ، ولا تكتمل إلا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص ، فباكتماله تكتمل الشخصية ، وتتحدد علاماتها ، كما أن تقابل شخصيات النص ببعضها – وذلك من خلال الروابط التي تقدم بينها عبر فضاء النص – يُعد سبيلاً لتحديدها وربط مفهومها ضمن سياقات النص ، ولذلك فقد انتهى الى تعريف الشخصية بقوله : أنها نسق من المعادلات المبرمجة ، في أفق ضمان مقروئية النص"(١) .

ان تعامل هامون مع الشخصية الروائية بوصفها وحدة نصية – بنائية لها امتداداتها الخارجية ، فهي ليست "معطى جاهزاً محدداً سلفاً ، ولا تكشف عن مجموع دلالاتها إلا مع نهاية الزمن الإبداعي ونهاية الزمن التأويلي ، إنها على غرار العلامة اللسانية وحدة متمفصلة بشكل مزدوج ، وتتجلى من خلال دال متقطع يحيل على مدلول متقطع ، وتعتبر بهذا جزءاً من جذر أصلي تقوم الإرسالية ببنائه ، فالدال يتحدد من خلال اسم العلم ومن خلال التحديدات الأخرى ، ويستخرج المدلول من شبكة من المسارات الدلالية التزامنية التي تحيل على هذه الشخصية ، إن عملية البناء هاته تستند في تحققها إلى عنصرين رئيسين ، فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المختلفة ، وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي"(٢) . ويتجلى مفهوم الشخصية لدى هامون ، من خلال بعض الملاحظات(٣) :

١. انها ليست (الشخصية) حكراً على الميدان الأدبي ، وهي ليست مقولة أدبية محضة ، ومرتبطة بالوظيفة النحوية التي تقدَم بها الشخصية داخل النص ، وتتأتى الوظيفة الأدبية حين يحتكم الناقد الى جملة من المقاييس الجمالية والثقافية .
٢. وهي ليست مقولة مؤنسنة دائماً (فالفكر في عمل هيجل يعد شخصية مثلاً) .
٣. ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص .
٤. ان عملية بناء الشخصية تكون مشتركة بين النص والقارئ .

---

(١) نقلاً عن : سيميائية الشخصية الروائية (تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غداً يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة) شريبط احمد شريبط ، ٢٠٠-٢٠١ ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي .

وينظر : – سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ت : سعيد بنكراد ، تقديم : عبد الفتاح كيليطو عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد ، saidbengrad.free.fr. .

(٢) سيميولوجية الشخصيات السردية ، عن الانترنت .

(٣) سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ت : سعيد بنكراد ، عن الانترنت .

بعد ذلك يقدّم (هامون) محاولة تصنيفية للشخصية الروائية ، تتكون من ثلاث أنماط رئيسة، ويمكن لأية شخصية عن طريق التبادل والتناوب أن تعدّ جزءاً من هذه الأنماط ، ذلك ان كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق ، وهذه الانماط/العلامات هي[1] :

١. الشخصيات المرجعية : وهي تحيل على معنى ناجز وثابت ، أقرته ثقافة ما ، وتبقى مقروئيتها مرتهنة بفاعلية القراءة ومشاركة القارى في تلك الثقافة [2] . ومن هذه الشخصيات المرجعية انبثقت أربعة أقسام أخرى :

أ. الشخصيات التاريخية

ب. الشخصيات الاسطورية

جـ. الشخصيات الرمزية

د. الشخصيات الاجتماعية

٢. الشخصيات الإشارية (الواصلة) : وتعد هذه الفئة دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص .

٣. الشخصيات التكرارية "تقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها ، إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكارات ، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة"[3] .

ونظراً لكون الانماط الثلاثة (المرجعية – الاشارية – التكرارية) يمكن ان تختزل وتتداخل في النمط الأول لذلك ستعنى الدراسة بهذا النمط (الشخصيات المرجعية) وكما يأتي :

أولاً : الشخصية التاريخية :

تطرح الثلاثية عبر فضائها النصي والدلالي إشكالية التقاطع بين ما هو تاريخي (وقائعي) وما هو متخيل ، وتلبس هذه الثنائية لبوساً آخراً يقترب من ثنائية (سلطوي / شعبي) كما حدّد في الفصول السابقة ، ويتنازع هذان الطرفان الفاعلان مهمة تحديد هوية الخطاب .

ومن خلال الشخصيات التاريخية ، يطرح منيف إشكاليات متعددة ، بعضها تابع بشكل أو بآخر لمشروعه الروائي العام ، والبعض منها يتعالق مع خصوصية ثلاثية (أرض السواد)،

---

(١) النقد البنيوي والنص الروائي ، ١/١١٠ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، ٢١٧

(٣) سيمائية الشخصية الروائية ، شريبط احمد شريبط ، ٢٠٣ ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي .

فمن الثوابت المهيمنة في عالم منيف الروائي : السلطة بكل تجلياتها (السياسية-الثقافية-الاجتماعية ... الخ) وما ينتج عن تعارض وتفارق بين السلطوي والشعبي ، لذلك ركز من خلال موضوعة السلطة على : القمع - القهر - الاستعباد ... أما الإشكالية الثانية التي تم طرحها في (أرض السواد) فهي : المشروع النهضوي ، هل هو حكر على السلطة ؟ أم هو أمل وفعل جماعي ؟ وتولدت عن هذه الإشكالية إشكاليات أخرى : الهزائم المتكررة - الإنكسارات - العلاقة (القطيعة) بين السلطوي والشعبي . والعلاقة مع الآخر (الغربي خصوصاً) .

تعج الثلاثية بأكثر من شخصية تاريخية ، لكن الشخصيات الفاعلة في أحداث الثلاثية هي (داود) الوالي الذي حكم العراق من (١٨١٦ الى ١٨٣١) و(كلوديوس جيمس ريتش) القنصل الإنكليزي في بغداد .

داود باشا (الجورجي الأصل) والشخصية التاريخية المعروفة ، والذي يعد حكمه نهاية لعهد المماليك الذين استقلوا بحكم العراق نسبياً عن الدولة العثمانية ، لا يقدم في الرواية بهذه الصورة التاريخية المطابقة ، بل عن طريق رؤى مختلفة (الأجنبي/الوطني) والحاكم (العادل/المستبد) ، ويتبنى الخطاب الروائي وجهة نظر مفادها ان داود ليس إلا حاكماً صاحب مشروع نهضوي كبير يأمل من خلاله توحيد وتحرير البلاد ، وتكوين دولة قوية والإفادة من التجارب السابقة في مصر وفرنسا .

أما وجهة النظر الأخرى التي تخص (المحلي/الشعبي) ، فيتبدى داود من خلالها حاكماً أجنبياً متسلطاً يقمع التمردات والثورات بقسوة وعنف . ان هذه الإشكالية التي يطرحها الخطاب بين السلطة والمشروع النهضوي ، هي بالأساس إشكالية فكرية لدى منيف ، حمّل خطابه الروائي السلطة أسباب انهيار هذا المشروع ، أما في الثلاثية فالأمر يختلف وهناك تشتت واضح بين السلطة على الرغم من جبروتها وقهرها للناس - وبين وطنية هذه السلطة ومحاولاتها النهوض بالبلاد من جديد ، وتأسيسها على هذا الطرح تقدم الثلاثية داود حاكماً صاحب حلم كبير ، لكنه عجز عن فهم طبيعة العراق وأهله ، فتعثر مشروعه "لم يكن ينام في بعض الليالي ، كان يفكر ويخطط ويحلم ، وكان يفرح ويحزن ، فالعبء كبير والاعداء كثر ، والناس حوله يفهمونه ولا يفهمونه ، وحتى الذين يتظاهرون بالفهم فإن البلادة تسيطر على أبدانهم وأرواحهم (...) ولأن العبء كبير كانت تراوده أحلام لا تخلو من غرابة في بعض الليالي : ماذا لو كان العراق في مكان آخر من هذا العالم ، ألم يكن حكمه أيسر ؟ وماذا لو

كان فيه بشر من طبيعة آخرى ، ألم يكن ذلك أسهل ؟ هكذا كان يحلم ويتمنى ، ويبالغ في بعض الأحيان ليصل إلى مدى حين يعود منه يعود بفرح يشوبه بعض الحزن ، إذ يتمنى لو أن الشمس في بغداد أرحم وأقل توهجاً ، لو أن الأرض لا تتملح بهذه السرعة أو بهذا المقدار، لو أن الانهار تفيض في غير هذه الأوقات من السنة إذ بدل أن تحمل مياه الفيضان الخير والبركة للزروع التي نمت ، تحمل اليها اللعنة والدمار ، وتجرف معها كل ما بنته يد الإنسان لو أن البدو أبعد ، ولا يعرفون الطرق المؤدية إلى المدن ، لو أن التاريخ أخف حملاً ، ولا يبهض الذين يحملونه إلى هذه الدرجة ، لو أن الذين يعيشون فوق هذه الأرض أقل مذاهباً واعراقاً والواناً (...) وحين يعود من رحلة الأماني ، ويتلفت حواليه ، ويحس بالقوة ، يقول : انها إرادة الله وتلك هي مشيئته ، هكذا يختم داود باشا الرحلة والمناجاة وينصرف بعزيمة أقوى ليفكر ويخطط ، ما يستطيعه الآن وما يحتمل التأجيل الى الغد أو الى أبعد من ذلك من الأيام التي ستأتي"(١) .

يجمل هذا المقطع السردي الممزوج بالتأملات الذاتية ، نمط العلاقة بين داود الحاكم والعراق (الأرض والناس) فالحاكم الحالم بدولة قوية عاجز عن التعامل مع الأرض/المناخ/التاريخ/البشر ، وهذه المجموعة لا تشكل في فهمه إلا أدوات لتحقيق أهدافه السلطوية ، لذلك لا يعمد الخطاب الى التاريخ الرسمي فقط ، وأنما يعمل على توظيف التاريخ (المغيب)(٢) وغير المعلن ليعمل الوقائعي مع المتخيل على تشكيل خطاب يقدم للوهلة الأولى تأويلاً سريعاً : الصراع على السلطة–القمع–لينتقل بعدها الى ثوابت مهمة تناقشها الثلاثية وهي : الصراع الحضاري بدلاً عن الصراع السلطوي ، والذاكرة الوطنية التي تمثل التاريخ الحقيقي لهذه البلاد .

ويحرص الخطاب على أن يقدّم شخصية (داود) على وفق مسارين يبدو عليهما التناقض للوهلة الأولى ، المسار الأول : داود الحاكم القوي الذي يعمل على بناء دولة قوية واخراجها من دائرة النفوذ الأجنبي بكل أنواعه "ما كان يشغل داود باشا ، وقد لاحت الفرصة

---

(١) الرواية ، ٣٠٨/١-٣٠٩ .

(٢) ينظر ، عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة إضافية للانسان ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع(٦٣) ٢٠٠٠ ، ٩٣ .

بعد طول إنتظار أن يشيد دولة لم تقم مثلها منذ أقدم العصور ، ولعل أول شيء ينبغي توفره : أسرة كبيرة شديدة الترابط لا يستطيع أن ينفذ إليها أحد من الغرباء"[١] .

المسار الثاني : يؤكد على عمق الهوة التي تفصل بين الحاكم والمحكوم "في تلك الليلة ، وفي ليالٍ كثيرة غيرها ، كان السؤال الذي يعني الباشا ، ويجعله حائراً : كيف يمكن أن يبني دولة جديدة وقوية من خلال هؤلاء البشر الذين لا يحسنون سوى التثاؤب وبعض الأحيان الثرثرة ؟ وقد يكون الذين حوله يكنون له المحبة والاحترام ، وربما لا يفكر أحد منهم بخيانته وان يكون في يد أعدائه ، لكن هذه الصفات وحدها لا تكفي ، يريد بشراً من نوع جديد ، يفهمون عليه بالإشارة ما يريد ، ويمتلكون الطاقة والرغبة في أن تتحول الأفكار والأحلام إلى وقائع على الأرض ، وأن تشتعل في داخل كل واحد منهم جمرة مقدسة تدفعه لأن يعمل ليل نهار ، كان يقول لنفسه ، وهو يستعرض حياته منذ أن دخل السراي صغيراً وحتى اللحظة الراهنة ، بعد أن أصبح قادراً على أن يترجم افكاره وأحلامه : مشكلة ناس هذي البلاد : قلة الصبر، دائماً يصرخون ، يهرولون ، لكن لا يعرفون بالضبط وين رايحين، أو كيف يصلون ومعنى ذلك أن تنوب عنهم في كل شئ"[٢] .

أن التناقض الذي يبدو بين هذين المسارين ، هو في الحقيقة تعارض بين خطابين (التاريخي/الرسمي) و (المتخيل/المغيب) ، وهما معاً يعملان على إعادة خلق شخصية داود في ثلاثية أرض السواد ، إذ يؤطر الخطاب التاريخي بمرجعياته المتعددة الخطاب المتخيل ، ويحتضن الأخير الأول في الخطاب الأدبي /الروائي .

الشخصية التاريخية الثانية الفاعلة في الثلاثية هي (ريتش) القنصل الإنكليزي في بغداد ، وعن طريقه يدين الخطاب الروائي التدخل الأجنبي في الشؤون العراقية ، وريتش في نص الثلاثية إنموذجاً للمغامرين والمستكشفين ، ورجال الجاسوسية في بدايات القرن التاسع عشر ، ويعرضه الخطاب نقيضاً لـ داود الذي تبدى ضمن مفهوم (الآخر الداخلي)[٣] وعلاقة الشك والحذر بين المواطن والسلطة ، أما شخصية (ريتش) فإنها تعرض ضمن المفهوم النقيض (الآخر الأجنبي) /العدو/المستكشف/المستعمر/المتوحش/الغربي/المسيحي ، ويبدو أن

---

(١) الرواية ، ٢٨٠/١ .

(٢) الرواية ، ١٣٤/٣ .

(٣) ينظر : صورة الآخر (العربي ناظراً ومنظوراً اليه) ، تحرير الطاهر لبيب ، ٢١-٧٤٥ .

- المركزية الغربية (اشكالية التكون والتمركز حول الذات) ، عبد الله إبراهيم ، ٢٢٩ .

هناك تشابهاً بين شخصية (ريتش) وشخصيات أجنبية أخرى في روايات منيف (سباق المسافات الطويلة– مدن الملح) ، ويعمد منيف الى تقديم هذه الشخصية مصحوبة بمرجعياتها المتعددة ، ويضمّن في نص الثلاثية مقتبسات من مذكرات القنصل الإنكليزي[١] ، ليماهي بين التاريخي والمتخيل "قد تنقضي أعوام ، عشرات الأعوام ولا يأتي الى العراق مثل كلوديوس جيمس ريتش . شخصية نادرة ، تراث تراكم عبر الأيام والسنين ، حالة من الغواية الأسرة للسيطرة على الآخرين . فهو في نظرته للناس والبلاد مزيج من الكراهية ورغبة السيطرة ، وقد ظهرا معاً ، بحيث لم يعد يعرف كيف التحما ثم اتحدا ليصبحا واحداً .

هل حلمت أمه ذات ليلة وكان جنيناً في شهره السابع ، ان الشرق البعيد ، موطن ألف ليلة وليلة ، هو الذي ينادي أبنها ليكون نبياً جديداً ، ويبدأ مسيرته من هناك ؟ وأبوه هل قابل تجاراً أتوا من أماكن قصية ، وكانوا يلبسون الحرير ، وتفوح منهم رائحة الزعفران والصندل والقرفة ، فأسكرته تلك الرائحة وقرر أن يبعثه إلى المستعمرة الجديدة الهند ، ليصطاد النمور ، ويعود من هناك حاملاً على صدره الأوسمة ومالئاً صناديقه بالذهب ؟ ان حلماً أقوى من النبؤة ، ونشوة أشدّ فتكاً من الخمرة المعتقة ورغبة كالشبق ، ما دفع ريتش ليتعلم العربية والتركية والفارسية ، ثم لأن يسلك طريق الشرق نحو الهند ، لكن محطة بذاتها ، هي العراق أستوقفته ولم يعد بعدها قادراً على أن يرى أهم أو أشدّ فتنة منها وقرر أن يربط مصيره بها ، تماماً كما تصبح فتاة بذاتها هي الآسرة"[٢] .

لشخصية (ريتش) أهمية كبيرة في الثلاثية ودوراً فاعلاً في بناء الكثير من احداثها ، فقبل عهد داود كان هو من يعين ويعزل الولاة ، ويساهم في رسم سياسة البلاد ويساند أغلب حركات التمرد في الشمال والجنوب ، ويعمل على اضعاف سلطة الدولة المركزية ، فضلاً عن هذا الدور السياسي/العسكري الذي قامت شخصية (ريتش) به ، فهناك ادوار أخرى من أهمها سرقة الآثار (الذاكرة الوطنية المتراكمة للعراق) ودراسة مناخ وعادات وتقاليد البلاد .

ان منيفا يحوّل (ريتش) –القنصل الإنكليزي في نص ثلاثية أرض السواد الى علامة تاريخية / إنسانية يدين من خلالها التدخلات الخارجية والنهب المنظم لأرض السواد ، ويحاول أن يمد الجسور بين الماضي والحاضر ، ويقدم مقروئية جديدة للتاريخ تعتمد المزج

---

(١) الرواية ، ١٩٥/٣ .

(٢) الرواية ، ١/ ٨٥ .

بين التاريخي ، والمتخيل والابتعاد عن المنطقية التي تحكم التسلسل التاريخي ويصنع من خلالها معادلة بين رجل الشمال ورجل الجنوب "أو الإنسان المتمدن الذي يعيد خلق رجل الأدغال ، أو الإنسان العالمي الذي يأتي من البحر ويروّض الصحراء (...) ويؤسس سلطته المنتصرة على سلطة الأكتشاف"[١] .

ثانياً : الشخصية الاجتماعية(*) :

قدّمت الثلاثية صورة شاسعة وبانورامية للمجتمع العراقي ، وفضاءات متعددة ، تحركت فيها شخوص مختلفة ، تنتمي الى عوالم وطبقات متغايرة ، ومع الشخصية الاجتماعية سنكون إزاء نماذج متعددة لشخصيات لها مرجعياتها الاجتماعية/الواقعية المحددة الوظائف (الضابط–الموظف–السقّاء–الصرّاف–الإمام–صاحب المقهى–الخادم ...) .

أغلب هذه الشخصيات مرتهنة بمكانتها الاجتماعية ووظيفتها أو عملها ، لذلك كانت أقرب الى النماذج المعبرة عن طبقة ما ، وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات تمثل بتقلباتها وتناقضاتها وأهوائها ونوازعها ذواتاً فردية لها خصوصيتها وفرادتها ، إلا أنها في الثلاثية تصبح شخصية جماعية و"سمة جمعية"[٢] لهذه الذات تعمل الى حد بعيد على تفسير الكثير من مدلولات الخطاب .

ان هذه المشاركة الجماعية في الأدوار الحكائية ، وهذا الحضور الكثيف لانماط مختلفة من الشخصيات ينفي عن الثلاثية (ذات الصبغة التاريخية الواضحة) صفة البطولة المطلقة ويعطي لكل شخصية دورها المحدد ، وبما أن الثلاثية تصور عوالم وطبقات مختلفة ، فسنجد اختلافاً بديهياً بين شخصياتها فهناك (عالم السلطة والعالم الشعبي) ولكل منهما شخصياته التي تمثله ، ولكن هناك بعض الشخصيات التي حاولت أن تكون صلة بين المحلة والسراي (السلطوي والشعبي) ، وتمثّل ذلك في شخصية (بدري) الضابط الذي يعمل في السراي ، وابن محلة الشيخ صندل في صوب الكرخ ، وهو الشخصية الوحيدة في نص الثلاثية التي تحركت في فضاءات متعددة ومختلفة ، فبحكم كونه مرافق (داود باشا) فهو

---

(١) عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع(٧٩) ، ٢٠٠٤ ، ٢٨ .

(*) ينظر : الفصل الرابع ، المبحث الثاني (العلامة الاجتماعية) .

(٢) قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التسعينات نموذجاً) ، محمد أسماعيل بصل،٦٥ .

الوحيد من أبناء المحلة الذي وصل الى السراي[١] . وكذلك رافق الباشا في رحلته الى الشمال[٢] وعمل مع القطعات العسكرية في حملة الجنوب[٣] . ومن ثم تم نقله الى مدينة كركوك[٤] . وعن طريقه تحركت الرواية في هذه الفضاءات المختلفة ، وتم التقاطع بين التاريخي والمتخيل ورسم هذا التقاطع فيما بعد مصيراً مأساوياً لـ (بدري) ، انتهى بمقتله ، وترصد الثلاثية بذلك علامة مهمة على صعوبة التلاقي بين الشعبي والسلطوي ، ومحاولات الأخير تسخير الأول لأغراضه ، وعلى الرغم من أن بدري يقدّم في الثلاثية بوصفه علامة التلاقي ومن ثم القطيعة بين السراي والمحلة إلا أن ذلك لم يمنع أن تُرسم هذه الشخصية بعناية ، وأن تتبدى كائناً إنسانياً له عالمه الداخلي وتصرفاته وسلوكياته فبدري أبدى نوعاً من التمرد على السلطتين (السياسية – الاجتماعية) ، على الأولى من خلال محاولته ترك الخدمة العسكرية وقطع علاقاته مع السراي والعودة الى المجلة ، وتمرده الثاني انبثق من محاولته الزواج من الراقصة (نجمة) . إلا أن تمرد بدري لم يكن تمرداً واعياً بل كان أقرب الى الاحلام الرومانسية لذلك لم يستطع مقاومة هذه السلطات المحيطة به ، فانتهى هذا التمرد بمقتله .

من النماذج الأخرى ذات المرجعية الواقعية والدلالات الاجتماعية في نص الثلاثية ، شخصية (سيفو المحمود) سقاء محلة الشيخ صندل في صوب الكرخ ، وإذا كانت شخصية بدري أبدت نوعاً من التمرد والرفض لما هو سائد ، فإن (سيفو) شكل امتداداً واعياً لهذه الشخصية وإنموذجاً كاملاً للتمرد والتحول والتغير من شخصية نمطية هامشية ، تعمل في نقل الماء من النهر الى بيوت المحلة ، الى ما يشبه الشخصية الملحمية[٥] . فهذه الشخصية حاولت أن تحارب كل ما هو غير إنساني ، وكل المظاهر السلبية التي تعمل على اجتثاث قيم أبناء المحلة الحضارية والأخلاقية ، فوقف (سيفو) بصبر وثبات لكل ما هو غريب وشاذ

---

(١) الرواية ، ٤٨٥/١ .

(٢) م.ن ، ٤٦٩ .

(٣) م.ن ، ٣٣٣ .

(٤) م.ن ، ٣١/٢ .

(٥) الملحمية في الرواية العربية ، سعد عبد الحسين العتابي ، ١٩٦ .

ولا إنساني ، لذلك تبدت هذه الشخصية بوصفها (تجليات ملحمية)[1] مؤسسة على مرجعيات واقعية وحاولت أن تقدم حياتها ثمناً لمواقفها وما تؤمن به .

وبذلك كان منيف يبحث في القوى الداخلية لابطاله ، ليثبتوا جدارتهم موقظاً البطل النائم في الإنسان العادي ، وبهذا لم يكن (سيفو) مجرد شخصية عادية في بغداد ، بل أضحى معلماً من معالمها : "سيفو المحمود ، أحد أركان صوب الكرخ ، وأبرز معالمه يعرفه الجميع ويعرف الجميع ، حتى في الصوب الآخر إذا وجد من لم يره فلا أقل من معرفة اسمه وبعض الحوادث التي تروى عنه أنه أشبه بطير من طيور الماء (...) يمكن لحي الشيخ صندل أن يستغني عن أشياء كثيرة ، ويمكن أن يتغير قليلاً أو كثيراً ، لكنه لا يستطيع أن يستغني عن سيفو ، ولا يستطيع أن يحتمل تغير أو غياب سيفو عن الحي يوماً واحداً .

و إذا تصور الكثيرون إمكانية تغيّر الولاة وعزل القادة ، أو حتى احتمال موتهم ، فلا أحد مستعد لأن يفكر أو يقبل بغياب سيفو أو تعرضه للمرض أو الانقطاع . أصبح أكثر معالم الحي ثباتاً وحركة وضرورة . إنه قديم الى درجة أن رجال القوافل الذين مروا قبل سنين في بغداد وغابت عنهم ملامح المدينة وعادوا إليها بعد تلك السنين ، وحتى لو عاد بعض معارف لهم ، فإن السؤال الأول الذي يطرحونه على أنفسهم وعلى الآخرين ؛ وين نلقي الجواد ، سافي العطاش سيفو ؟ ودون انتظار طويل يتوجهون الى الشيخ صندل ، إذ لابد أن يلقوه هناك (...) يعرفه أهل الحي جميعاً ، الصغار والكبار ، ويعرفه سكان المحلات المجاورة ، وحتى البعيدة ، ويحسدون محلة الشيخ صندل لأن سيفو يخص هذه المحلة بالذات ، ولأنهم لم يجدوا سقاءً بنشاطه وحميته"[2] .

أن صفات وعمل سيفو أضفت عليه ملامح ملحمية / اجتماعية (القوة – الصبر – التضحية) وبذلك عبّرت هذه الشخصية عن التراكم الحضاري والتاريخي في خلق وتكوين الشخصية العراقية ، وعبّرت كذلك عن عالم القيم لهذه الشخصية أو المحاولات في اختراق هذا العالم من الآخر (الأجنبي) ، وحتى دلالات نقل الماء الى بيوت المحلة تساعد في إبراز الوجه الحقيقي لهذه الشخصية ، إذ يتبدى (سيفو) مانحاً الحياة لأهل المحلة / بغداد ومدافعاً عنهم .

---

(١) أرض السواد (إحالات الذاكرة والواقع) ، محمد باقي محمد ، الموقف الأدبي (دمشق) ، ع(٣٥٣) ، ٢٠٠١ ، ٢٢ .

(٢) الرواية ، ٤١/١-٤١٥ .

من خلال هذه العوامل المتأصلة والمتجذرة في شخصية (سيفو) نتج التفارق عن شخصية (بدري) ، على الرغم من اشتراكهما في بعض الصفات (أبناء محلة واحدة–التمرد) ، فمحاولات الثاني كانت فردية يائسة أقرب الى الرومانسية ، أما الأول فبحضوره في الثلاثية شكل تمرداً واعياً أرتبط بالفعل الجماعي لابناء المحلة .

من النماذج الاجتماعية الأخرى في الثلاثية ، شخصية (الموظف) ويعرض الخطاب شخصيتين للدلالة على هذا النمط ، هما (نادر الشيخة) المشرف على الشؤون المالية في السراي و(ناطق أفندي) مسؤول التشريفات في السراي ، ويعمد الخطاب الى تقديم هاتين الشخصيتين بأسلوب واقعي يمتزج مع السخرية ، وبهذا تتضح صورة اجتماعية دقيقة للموظف في بدايات القرن التاسع عشر .

"(نادر الشيخة) شخص بخيل ، يعشق المال الى حد العبادة ، ليست له أية جذور عائلية ينتمي إليها كان المال بالنسبة لنادر الشيخة متعة لاتوازيها متعة في هذا الكون ، المال عنده ليس وسيلة للتداول أو شيئاً قابلاً للانتقال ، أنه قيمة بذاته لذلك لايكفي أن يكون حريصاً دقيقاً ، بل يجب أن يكون متشدداً الى أقصى حد (...) كان يروق لنادر أفندي أن يغلق باب غرفته بالمفتاح حين يعرف أو يتوقع مجيء أحد لمطالبته بمال ، كان يفعل ذلك مرات عديدة في الاسبوع (...) ذروة الإنفعال حين يقذف ليرة ذهبية بيده اليمنى لتتلقاها اليسرى ، فوق ليرات سبقتها واستقرت في تلك اليد ، كان يقوم بهذه اللعبة باتقان بالغ . وبلذة تجتاح جسده كله ، وفي هذه الرحلة القصيرة السريعة ، والرنين يتتابع ويتغير تبعاً لكثافة السقوط ، يكون نادر أفندي في منتهى التألق وأقصى حالات الفرح ، مثل هذه الرياضة يمارسها نادر أفندي لماماً في النهار ، ودائماً في الليل ، لا تستهدف إعادة حساب ما في الخزينة أو التأكد من ذلك مثل هذا الحساب يجري في الذاكرة ، وهو واثق منه وانما لكي يشعر نفسه بالفرح والقوة معاً، ولأن الاموال تجعله يتأكد أن ليس في السراي سوى أثنين : هو والوالي"[١] .

ان هذا الربط بين الأشياء / النقود وشخصية (نادر) ، يكشف عن ماهية هذه الشخصية ويغدو فعلها وحضورها وغيابها مرتهن بهذه الاشياء .

الشخصية الثانية (ناطق أفندي) مسؤول التشريفات ، ويقدّم بذات الطريقة التي قدمت بها شخصية (نادر) ومع ذلك فإن هاتين الشخصيتين لاتبدوان مجرد إنموذج ثابت المعنى ، بل نمط إنساني دال على طبقة اجتماعية معينة ، وهذا ما نجده مع شخصية (ناطق) "هذه الفلسفة

---

(١) الرواية ، ٣٤١–٣٤٢ .

تجعل ناطق أفندي إنساناً متطلباً شديد الحرص ، لا يقبل التساهل حتى في أصغر الأمـور ، وهذا ما يجعله بنظر نفسه على الأقل شخصاً بالغ الأهمية ، لأن الخبرة التي أكتسبها عبـر السنين ، أكدت له أن كل شيء في هذه الحياة وكل إنسان ، كيف يبدو وكيف نراه ، لأن العين نافذة القلب ، والقلب وما أحب والقلب وما كره (...) ويسرف ناطق أفندي نظراً لانشغاله بهذا الموضوع في التأمل والتفكير ، بحيث أوصله تأمله وقاده تفكيره للحلم بإعداد كتـاب ، وقـد استرسل في هذا الحلم الى درجة أن وضع عنواناً للكتاب (أقوم المسالك في الزي والتـصرف والى ما ذلك) وفكر أن يفرد فـصولاً طويلـة حـول ملابـس القـواد والانفـار ، الحكـام والعامة ، لكن ما يحزن ناطق أفندي كثرة المشاغل اليومية وأيضاً افتقار الناس الـى الـذوق وحسن التصرف ، ثم ذلك الميل الى أن يميز الإنسان نفسه عن كل الذين حوله حتى ولو بـدا غريباً ، ونظراً للدقة المفرطة التي تحكم علاقاته بالآخرين ، بمن فيهم الوالي ، فلم يجرؤ أن يعلن عن أفكاره ومشاريعه رغم اليقين المسيطر عليه ، ان مشروع الكتاب لو عرض علـى الوالي لابد أن يلاقي قبولاً حسناً ، وربما حماساً من أجل أن يبادر الى تنفيذه"[١] .

تتزاحم في الثلاثية شخصيات كثيرة أغلبها ذات مرجعيات اجتماعية ، تدّل على التعدد والتنوع في مجتمع أرض السواد ، فضلاً عن النماذج السابقة هناك إنمـوذج المـرأة (الأم–الأخت–الحبيبة–المومس–الراقصة) وهناك نماذج مغرقة في الـشعبية (الـشقاوات–العمـال) ونماذج تميزت بانتمائها الديني المغاير (الطائفة اليهودية) (ساسون–حسقيل–عزرا – روجينا) وتتضح التقسيمات الاجتماعية في الرواية وكأنها بنيت على أساس طبقي ، فهنـاك مجتمـع الأغنياء (الرصافة) ومجتمع الفقراء (الكرخ) ، ولكل مجتمع عالمه وشخصياته الدالة عليه .

ثالثًا : الشخصية الرمزية :

اغلب العلامات تنشأ عن نظام (قانون) رمزي[٢] ، والشخصيات الرمزية ، علامـات دالة ذات بعد رمزي ، محمل بمدلولات مختلفة وغير ثابتة ، تتأرجح بـين مبـدأين ، الأول (العرف والاصطلاح) والثاني (الاعتباطية) وهو الأسـاس فـي إخفـاء الدلالـة عليهـا[٣] .

---

(١) الرواية ، ٣٥٢/١ .

(٢) السيمياء ، بيار غيرو ، ت : انطوان ابو زيد ، ٥٦ .

(٣) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، ٧٢–٧٣ .

والشخصيات الرمزية هي شخصيات مرجعية ، والعلاقة بين الرمز والمرجع ، ثابتة ومنتظمة ومحددة فكل رمز يقابله معنى معين ، وكل معنى يقابله مرجع معرّف ومحدد(١) .

تنتظم في الثلاثية أكثر من شخصية لها أبعاد رمزية ، يحاول الخطاب من خلالها طرح فكرة أو إيصال معنى محدد ، وهذه الشخصيات/العلاقات الرمزية هي (حسون – زينب كوشان–محسنة–ناجي البكري–ذنون الحاج حسن) والملاحظ أن أغلب هذه الشخصيات تتداخل فيها المرجعيات وخصوصاً المرجعية الاجتماعية والرمزية .

حسون ، شخصية شعبية متفردة ، تبتعد كثيراً عن الرسمي والتاريخي ، ويعمل العقل الجمعي على خلقها وتصويرها ، وفي الثلاثية يتبدى حسون (بهلولاً/مجنوناً) ومادة للسخرية والفكاهة في قهوة الشط وفي أي مكان يحلّ به ، وهذه الشخصية ذات أبعادٍ رمزية ومحملة بالمدلولات المتناقضة ، وتتجلى ضميراً لـ(أرض السواد) أو (ضميراً شعبياً)(٢) بكل ما تستطيع أن تختزنه من قيم وسلوكيات ، وتعبر بصدق عن إنسان القاع في نص الثلاثية ، وعن عالم الأحلام والأوهام "مثل كل ليلة : حسون أحد نجوم قهوة الشط ، يدخل مخطوفاً : عينان مليئتان بالدهشة ، وهو يلتفت بسرعة في كل الاتجاهات ، كأنه يبحث عن شخص أو عن شيء ضائع ، شفتاه تتحركان بكلمات سريعة ، لكنها غامضة متداخلة ، حتى إذا تعالت الأصوات ومن اتجاهات متعددة ، تناديه وتطلب إليه أن يقدم شهادته عن ذاك اليوم ، يهز يديه الاثنتين بطريقة عصبية دلالة أنه لا يريد ، أو لا يقوى على أن ينقل للناس ما شهده ، ما رآه في السوق قرب باب السراي ، في الأماكن التي وصلها ذلك اليوم ، ورواد قهوة الشط الذين تعودوا منه ذلك ، وكي يحملوه على الحديث لابد أن يلجؤوا إلى تهدئته ، إلى استئناسه ، بان يطلبوا له استكان شاي ، وأن يلتفتوا عنه ويتركوه لبعض الوقت ، أن يتركوه قليلاً ، دون سؤال ، فإذا هدأ واستقرت عيناه وشفتاه ، وقبل أن يُسأل يضحك بصخب ، كأنه تذكر شيئاً طريفاً ، لا يقوى على كتمانه ولابد من إشراك الآخرين . الذين يعرفونه أكثر من غيرهم يلتفتون ولا يلتفتون يتظاهرون بالانشغال عنه وعند ذاك ينفجر :الدنيا مقلوبة بذاك الصوب"(٣).

---

(١) المعنى والمرجع ، جو تلوب فريجه ، ت : عبد القادر قنيني ، ١١٠ ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث) .

(٢) عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة إضافية للانسان) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع(٦٣) ، ٢٠٠٠ ، ٩٨.

(٣) الرواية ، ٥١٠/١ . وينظر : ١٠٦/٢ و١١٠/٢ و٢٥٧/٢ و١٢٨/٣ .

الشخصية الثانية ذات المرجعيات الرمزية (زينب كوشان) وهي تقترب في بعض توصيفاتها من شخصية (حسون) وتعيش على حلم أن تستطيع في يوم من الأيام أن تقابل الوالي لكي يعيد إليها ملكية قطعة أرض في محلة الشيخ بشار ، لكن هذا الحلم تحول في (أرض السواد) الى كابوس فـ(زينب) لم تستطع أن تقابل داود باشا ولا حتى أيّ موظف يعمل في السراي لتشرح له قضيتها .

أن هذه الشخصية الدالة بوضوح على اللاأمل في التلاقي بين السلطة وناس القاع ، هي امتداد لشخصية (بدري) فـ(زينب كوشان) هي القطيعة التامة والنهائية بين الرسمي والمغيب ، ويكاد منيف أن يقترب في رسمها من شخصيات (كافكا) التي تحيل على العبث واللاأمل واللاجدوى "زينب كوشان التي تعبت من مراجعة السراي ، أصبحت أشد حزناً من قبل خاصة بعد أن كفّ الكثيرون عن حسون وبدؤوا يبحثون عن تسلية أخرى ، وقد وجد بعضهم في زينب هذه التسلية ، ما كاد يعرف باعدام الآغا ، حتى أوحى لها بعض الخبثاء أن خصمها قد أنتهى ولابد من أن تحصل على حقوقها وما دامت الأوراق معها ، وعليها أن تجدّ الآن في الملاحقة والمطالبة ... وأخذ الأطفال يرددون حين يرونها : تهني ... تهني يا طيرة .. مات واشتعل صيادج !

لم تكن زينب بحاجة الى إلحاح أو تحريض ، أصبحت تقضي معظم أوقاتها مقابل السراي علها تحظى بالباشا وتشرح له ظلامتها ، خاصة وقد قيل لها أن الباشا يخرج بجولات في الصباح الباكر ، وبعض الأحيان في الليل المتأخر ، وعليها ان أرادت مقابلته لتعرض عليه مشكلتها ، أن تتواجد في الصباح الباكر أو الليل المتأخر ، إذ ربما تلتقيه في أحد هذين الوقتين ، لكنها تصل دائماً ، كما يقال لها متأخرة ، رغم أن صاحب المركب هوبي الأسود يحاول أن يبكر في رحلته الأولى ليعبر الى الرصافة ، ولأن بعض الخبثاء أوحى لها أن الباشا يتخفى عندما ينطلق في جولاته ، ولابد أن تبذل جهداً للتعرف عليه ، فقد كانت وهي تسير في الشوارع المحيطة بالسراي ، تتفرس في الوجوه ، تتطلع بامعان الى كل شخص تراه ، إذ ربما يكون الباشا"[١] .

الإنموذج الثالث لهذا النمط المرجعي من الشخصيات الرمزية (محسنة) الابنة الصغرى لـ(داود باشا) وقد ولدت وهي كسيحة لذلك لم تستطع المشي ، وتبقى هذه

---

(١) الرواية ، ١٣/٣ . وينظر : ٦٧/١ و٧٧/٣ .

الطفلة/الأمل[١] حتى نهاية الرواية مصابة بالشلل بلا أي أمل في شفائها ، ومحسنة في الثلاثية شخصية رمزية تدّل على الدولة/الحلم/المشروع الذي حاول والدها أن يقيمه "داود باشا الذي انشغل بأمور عديدة لم يستطع أن يتابع معالجة الأمور الصغيرة ، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم ، ومع ذلك لم ينسها ، ولم تغب عن باله ، لكن ما إن رأى نباهة الطفلة ، وطلاقة لسانها ، وما إن بدأت عيونها تدغدغ شرايين قلبه ، حتى تعلق بها أكثر من قبل ، وأصبح أقل استعداداً لفراقها ، لم يكن ذلك شفقة أو حزناً ، كان رهاناً كبيراً وتحدياً لا يفتر . سأل داود الكثيرين ، سأل أهل الطب والمنجمين والعرافين ، سأل الكبار وأصحاب التجربة لكن أحداً لم يستطع شيئاً ، رغم الادوية التي وصفت والمساحيق التي سقتها الصغيرة أو مزجت مع طعامها وشرابها ، نائلة خاتون بعد أن مرت على مقامات الأولياء واحداً بعد آخر زارت اضرحة تعرفها وأخرى ذكرت لها وكان بعضها مجهولاً أو نائياً . وعدد منها أرضاً خراباً أو نتؤات في جدار أو عند مجرى ماء ، ولم تستطع أن تجعل الدماء تعود الى الساقين الضامرتين الرخوتين"[٢] .

ناجي البكري وذنون الحاج حسن شخصيتان متفردتان في الثلاثية ، فنحن معهما إزاء أنموذج للشخصية المثقفة الواعية ، أو بوضوح أكبر مع بدايات تبلور الوعي الوطني والتنوير بعيداً عن الجهل والعواطف والانفعالات ، مع هذا الانموذج الذي يرى أكثر من الآخرين ، ويعرف الكثير من بواطن الأمور ، ويدرك تماماً المشكلة الاساسية التي تعاني منها البلاد مع تعاقب سيطرة الأجنبي تحت مسميات وذرائع مختلفة ، وبهذا يكون هذا الإنموذج علامة على تكون الوعي الوطني السياسي ، ولو بشكل أولي " ظهر الخميس غادرت سفينة البالبوز ، وقف الكثيرون على ضفتي النهر يتفرجون على المغادرين لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود ، أما الآخرون فقد اختفوا داخلها ، المركب الأخضر رافق السفينة لكن احتفظ بمسافة بعيدة نسبياً .

ذنون بعد أن شهد نهاية الرحلة توجه الى بستان المتولي وحده ، كان يستعيد في ذاكرته أحداثاً كثيرة ، ولا يعرف هل ما شهده منذ البداية حتى تلك اللحظة حلماً أم حقيقة ، كانت الأحداث تتراكض في رأسه ، وكانت الوجوه والملامح والأسماء تتداخل وتختلط ، دفع باب البستان ودخل بهدوء كان راغباً في أن يرى الحاج صالح وأن يرى تماثيله وكان يود المرور على الخيول أيضاً ، اتجه الى حيث التماثيل أولاً ، رأى أم قدوري تهيئ عقوداً من الياسمين ، وما أن تنتهي من فرزها ، حتى تقول وهي تناول الحاج صالح عقداً :

(١) ينظر : الفصل الأول (العلامة الزمنية) ، البنية السردية الأولى ، الوحدة الثالثة (الحاكم) .

(٢) الرواية ، ٢٤٤/١ . وينظر : ٢٣٩/١ و٢٧٩/١ و٢٣٥/٣ .

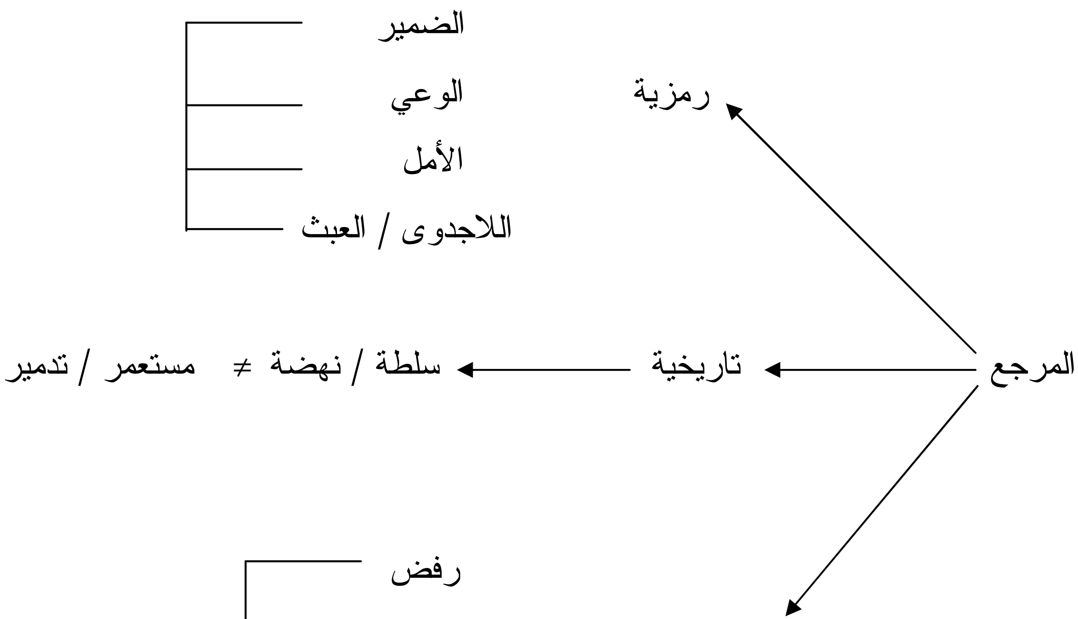
- وهمين هذا خلص ..

ويستدير الحاج نصف دورة ويلتقط العقد ويعلقه على أحد التماثيل ، كانــت التماثيــل مطوقة معظمها ، كلها ، بعقود الياسمين ، حسون الذي رابط في البستان بحجة إطعام الخيول، لم يقوَ على مشاهدة السفينة تغادر وعليها زوجة القنصل (...) رأى ذنون يتقــدم بخطــوات صغيرة باتجاه المشتمل والدموع تتساقط من عينيه قال لي بهمس :

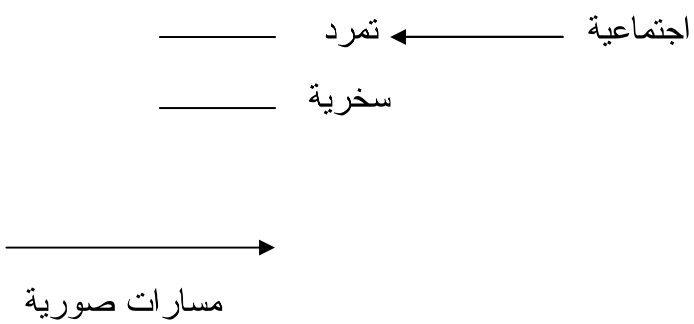
- عبالي الكبار ما يبكون عمي ذنون !
- ماكو أحد ما يبكي حسون بس بكا عن بكا يفرق ... وأنا اليوم فرحان"(١)

محاولة تركيب/١

الشخصية المرجعية تداخلت الى حد بعيد مع الشخصيات الإشارية (إنموذج الشخصية المثقفة) والشخصيات التكرارية ، والملاحظ أن المرجعيات الثلاث قد تكون متداخلة في نمــط واحد ، وعبرت الشخصيات المرجعية عن التراكم الحضاري الذي ساهم فــي تكــوين هــذه الشخصية (العراقية) وعلاقتها بعضها مع البعض ، ومع المكان والمناخ ومع الآخر الأجنبي . والأنماط الثلاثة للشخصية المرجعية (التاريخية–الاجتماعية–الرمزية) شكلت أقطاباً دلاليــة ، نهضت بها مجموعة من العلامات ، وهذه بدورها شكلت مساراً صورياً ، أحال بدوره علــى علامات مهيمنة وكما يتضح في الترسيمة الآتية :



(١) م.ن ، ٣٠٧/٣ . وينظر : ١٥٢/٢ و١٣٩/٣ و٢٢٠/٣ .


اجتماعية
تمرد
سخرية
مسارات صورية

المبحث الثاني
الشخصية - العلاقة

الشخصية في العالم الروائي ذات فاعلة ، مؤثرة ومتأثرة ، تدخل في شبكة علاقات متعددة مع الشخصيات الاخرى ، وتتحدد هذه العلاقات انماط هذه الشخصيات في احيان كثيرة ، ويعد عمل بروب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) حجر الزاوية في الدراسات التي انطلقت فيما بعد ، فالبنية الشكلية الواحدة هي من يولّد الاعداد غير المحددة من الحكايات ذات التركيب والاشكال المختلفة[١] ؛ والركيزة الاساسية في منهج بروب هي الإنموذج الوظائفي وتعريفه للوظيفة بانها "عمل الفاعل معرّفا من حيث معناه في سير الحكاية"[٢] . ان بروب في عمله يبتعد عن سلوك الشخصيات والوصف التقليدي لها يتقرب من تحديد وظائفها داخل العمل الحكائي .

وبما ان الحدث اصبح وظيفة – على وفق منهج بروب – ما دام مرتهنا بسلسلة الاحداث السابقة واللاحقة[٣] . لذلك حاول (ايتين سوريو) الافادة من كون الحدث ، هو تضارب القوى المتعارضة او المتلاقية داخل العمل ، فعند ذلك تؤلف كل لحظة في الحدث موقفا للنزاع بين الشخصيات ، واختزل (سوريو) عدد الوظائف داخل النص المسرحي إلى ست قابلة للتركيب في موقف مسرحي ما ، وهي[٤] :

١. قائد الحركة (القوة الجذرية) .
٢. المعارض .
٣. الموضوع المرغوب فيه او الذي يرهب جانبه .
٤. المرسل اليه .
٥. المساعد .
٦. المحكّم .

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة ، ٢٠ .
(٢) م.ن .
(٣) م.ن .
(٤) عالم الرواية ، ١٤٤-١٤٦ .

بعد ذلك عمد (كريماس) إلى الجمع بين آراء (بروب – شتراوس – سوريو) وان يوسع من الاطار التطبيقي للمفاهيم النظرية ، من خلال الإنموذج العاملي ، الذي يصلح لكل انماط الخطاب السردي ، وهذا الانموذج يتمحور على الموضوع او الشيء المرغوب فيه ، والمقصود من طرف فاعل والمقام موضعا للاتصال ، بين مرسل ومرسل اليه ، وتصبح الشخصية في ظل هذا المفهوم فاعلا مؤثرا ، أي على وفق ما تفعله وليس ما هي عليه ، وبذلك تفقد هويتها وبطاقتها الدلالية (الاسم – اللقب – السن الهيئة)[١] .

بعد ذلك عمد (كريماس) إلى وضع ترسيمة متكونة من ستة ادوار مبنية على ثلاث علاقات (الرغبة – الاتصال – المشاركة) ، وبذلك يمكن النظر إلى الإنموذج العاملي من زاويتين :

الاولى – (الناحية الاستبدالية) اذ يمثل الانموذج العاملي امامنا بوصفه نسقاً ، أي سلسلة من العلاقات المنظمة داخل إنموذج مثالي ، وكل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص داخل النص ، عند ذلك نكون إزاء تنظيم عام متمفصل في ثلاثة ازواج من العوامل ، وكل زوج مرتبط بمحور دلالي معين .

الثانية – (الناحية التوزيعية) ، فالإنموذج العاملي يمثل امامنا على شكل إجراء ، أو تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات[٢] .

تأسيسا على المنجزات السابقة ، حاول (تودوروف) الافادة منها ، ويجعلها ممكنة التطبيق على النص الروائي ، عندما حدد الشخصية الروائية ، تبعا للعلاقات المختلفة بينها ، واختزل تودوروف الانموذج العاملي ثلاثي الازواج ، ورؤيته للشخصية الروائية تتوقف على معطيات اهمها[٣] :

ان الشخصية الروائية لا تزال تلعب الدور المحوري داخل العمل الحكائي ، وانطلاقا منها تنتظم عناصر السرد الأخرى ، اما هذه العلاقات فهي كثيرة ومتشعبة ، ولكن يمكن

---

(١) الشخصية في القصة ، جميلة قيسمون ، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة منتوري قسنطينية ع (١٣) ، ٢٠٠٠ ، ٢٠٣-٢٠٤ .

(٢) سيميولوجية الشخصيات السردية ، سعيد بنكراد ، عن الانترنت .

(٣) الادب والدلالة ، ٥٦-٥٩ .

وينظر : – التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، ت : حسن بحراوي – بشير القمري – عبد الحميد عقار ، آفاق ، (المغرب) ، ع (٨-٩) ، ١٩٨٨ ، ١٩ .

– في السرد ، ١٤٣-١٤٦ .

اختزالها ، إلى ثلاث علاقات كبرى : الرغبة – التواصل – المشاركة (وهـي ذاتها لـدى غريماس) .

ان هذه العلاقات الكبرى (الاساسية) ستصبح مسندات اساسية ، يمكن الانطلاق منها ، بهدف اشتقاق انواع اخرى من العلاقات ، لتصبح مسندات فرعيـة ، والمـسندات الاساسـية يسميها تودوروف (العلاقات القاعدية) ويمكن ان تتوسع طبقًا لقاعدتي الاشتقاق : التعـارض (التقابل) والمفعولية . القاعدة الاولى (التعارض) ترى ان كل واحد من هذه المحمولات الثلاثة يملك محمولاً معارضا له ، والقاعدة الثانية (المفعولية) اقل شيوعاً ، وهي تساوي الانتقال من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول ، وبذلك تكون هذه القاعدة ، قاعدة المجهول ، أي ان لكـل فعل فاعلاً ومفعولاً .

ويحدد تودوروف ان مظهر العلاقة لا يتصادف بالضرورة مع جوهرها ، على الرغم من ان الأمر يدور حول الشخصية ذاتها واللحظة ذاتها ، وبذلك نكون امام مستويين اثنين من العلاقات : مستوى الوجود ومستوى الظهور ، وكلاهما يتعلق بإدراك الشخـصية لا بـإدراك القارىء .

* التعالق والدلالة/محاولة تطبيق :

يتمظهر هذا المحور من خلال علاقة تربط شخصية (الفاعل) بشخصية اخرى ، او عدة شخصيات (المفعول به) ، وبذلك تجمع هذه العلاقة بين من يرغب "ذات" وما هو مرغوب فيـه "موضوع" وهذه الذات اما ان تكون في حالة اتصال او في حالة انفصال عن الموضوع[١] .

الرغبة في اوضح تجلياتها تظهر في علاقـات الحب (الامـتلاك) بـين شخـصيات الرواية ، وهذه العلاقة الايجابية تدخل في علاقة تعارضية طبقا لقاعدة الاشتقاق مع علاقـات الكراهية (الحب ≠ الكراهية) ، العلاقة الاولى هي ما اصطلح عليه تودوروف بـ (العلاقـات القاعدية/الاساسية) والتي تشكل الاساس الذي ستتولد عنه علاقات فرعية ، يمكن عن طريقها الوصول إلى تدرجات المعنى بإدخال مفهوم التحويل الفردي للعلاقة[٢] . والتحويـل الفـردي يعني تصرف الشخصية الذي يؤدي إلى ثبات او تغير العلاقة من حب إلى كراهيـة ، علـى سبيل المثال لا الحصر .

في ثلاثية ارض السواد يمكن للعلاقة الاولى ، الرغبة ، (حب ≠ كراهية) ان تـشكل علاقة قاعدية اساسية تتناسل عنها علاقات اخرى ترتبط بمفهوم الرغبة ، فالمتخيـل يـضبط

---

(١) بنية النص السردي ، ٣٣-٣٤ .

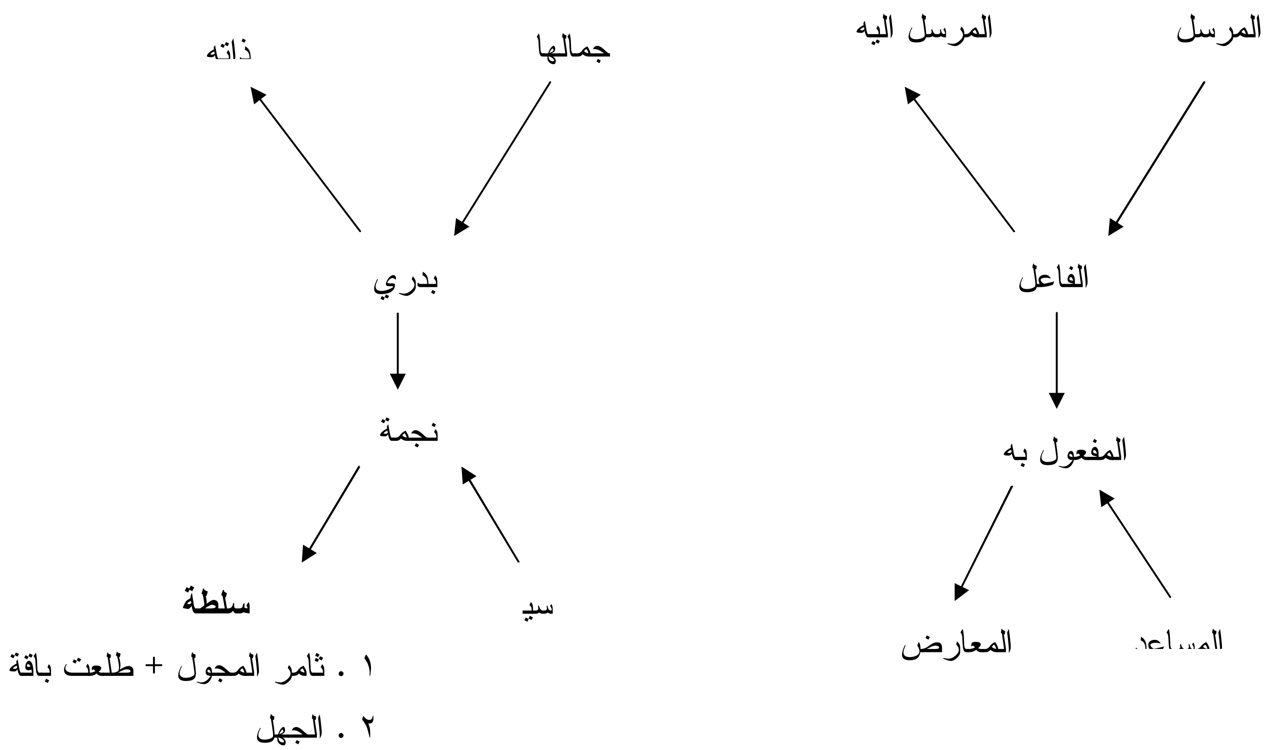
(٢) الادب والدلالة ، ٦٠ .

علاقـــات الشخصيات الشعبية فيما بينها ، وتتسم هذه العلاقات بالبساطة ، حتى تتعـــالق مـــع التاريخي ، فتميل إلى التعقيد .

بدري شخصية (شعبية – متخيلة) فاعلة ومؤثرة في الاحداث ، يحـــب فتـــاة تعمـــل راقصة (نجمة) تابعة بشكل او بآخر للسلطة الرسمية ، لكن الفاعل في هذه العلاقة لـــم يكـــن وحيدا ، بل هناك اكثر من شخصية رغبت في امتلاك هذه الفتاة ، وبهذا نكون ازاء (موضوع واحد/ثابت) و(ذات فاعلة متعددة ومتغيرة) على المستوى الفردي (بدري) يحب (نجمة) بقيـــة الفواعل يتحولون إلى خصوم (ثامر المجول – طلعت باقة) اما الفاعل المساعد فيتبـــدى فـــي شخصية (سيفو) ، عندما يساعد بدري للوصول إلى القلعة من خلال الرحلة النهرية ، فـــضلا عن اخفائه لسر بدري إلى ما بعد مقتله .

المشكلة الاساسية في هذه العلاقة ان (المفعول به) لم يكن على علم بمشاعر (الفاعل) وبذلك لم يتسن له ، ان يتحول إلى موقع الفاعل عبر العلاقـــة التبادليـــة ، أو الـــى الموقـــف المناقض لموقف الفاعل (الكراهية) ، اما شخصية (سيفو) فتضطلع بدور مركب (تواصـــل + مشاركة) (حفظ سر + مساعدة عملية) .

العلاقة الاولى تتضح اكثر في الترسيمة الآتية المستعارة من غريماس[1] :



---

(١) في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، ٣٨-٣٩ .

ان المعارض (الخصم) في العلاقة الاولى لم يسمح بأن تكون هناك علاقة معلومة عن طريق (الجهل) ، اذ استثمر السلطوي/الرسمي هذه الميزة في (المفعول به) ليعزله تماما عن بدري ، فكانت قطعية تامة ومقصودة لجأ لها السلطوي ، وبهذا لم تتحقق علاقة تكاملية تبادلية بين الطرفين الرئيسين . اذ عمد إلى نقل (الفاعل) عن مكان الحدث (بغداد) إلى (كركوك)[١] . وعندما انتقلت نجمة إلى كركوك ، أصرّ (المعارض) على تغيبيها تماما ، بل وقتلها "اخذ حامد يروي كيف وجدت نجمة مقتولة ، ولم يعرف ، حتى الآن من قتلها ، اذ بعد ان سافر طلعت باقة بمهمة ، وما ان مر على سفره يوم وليلة ، حتى اكتشفت نجمة غارقة بدمائها وقد ارسل وراء طلعت ، واعيد قبل ان يصل إلى المكان الذي كان يقصده ، وبعد تحقيقات وسؤال الكثيرين لم يعرف القاتل ، كما ان طلعت لم يوجه الاتهام لأحد ، ورغم ان القضية انتهت الا ان الاسئلة لم تنته . وحين بدا الاستغراب على وجه بدري ، اضاف حامد مازحا ، وبسخرية :

– طبيعي آني مالي علاقة ، والمسألة بين الكبار...

لم يسمّ احدا ، لكن اشارة اليد إلى الكتفين اوضحت انه يقصد عسكريين ، واضاف وكأنه يتذكر :

– صارت بينا ، بعدما سافرت ، لكن الله ستر .. (...) وفي ليلة أخرى ، وحين تطرق الحديث إلى نجمة من جديد ، اكد حامد انه لا يستبعد حتى طلعت نفسه ، لأن الرسول الذي بعث وراءه ، وكان يقدر ان يجده في جمجمال ، وجده في كورة الهجيرة ، وحين ابلغ بالامر لم يبد عليه الاستغراب ، وكأنه لم يفاجأ . اما مظاهر التأثر التي بدت عليه لاحقا ، فكانت عابرة ومصطنعة"[٢] .

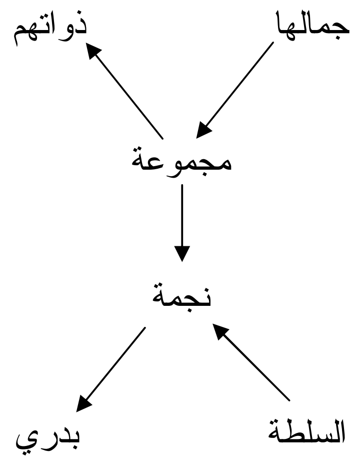
العلاقة الاولى التي كان موضوعها (نجمة) والذات الفاعلة (بدري) والتي اندرجت تحت محور (الرغبة) وتحديدا عاطفة (الحب ≠ الكراهية) ، شكلت العلاقة الاساسية التي تفرعت عنها فيما بعد اهم احداث الرواية ومن ضمنها مقتل الشخصيتين السابقتين ، وكانت هذه العلاقة فردية ، مرتهنة بتدخل (المعارض) وفشل (المساعد) .

---

(١) الرواية ، ٤٩٧/١ .

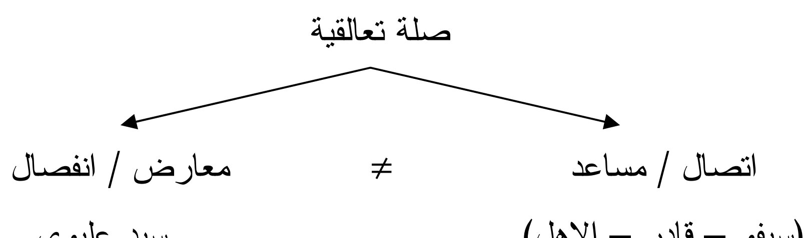
(٢) م.ن ، ٢١٠/٢-٢١١ .

العلاقة الثانية كانت جماعية ، والموضوع (نجمة) كذلك ، والفاعــل مجموعــة مــن الاشخاص ، والمساعد السلطة ذاتها ، اما المعارض الذي لم يكن له دور مهم فهو (بــدري) ، ويتضح ذلك على الترسيمة الآتية :



يبدو ان تبادلا مؤثرا ومهما ، تجلى في العلاقة الثانية ، عمــل علــى تغييــر ادوار الفواعل ، وهذا التبادل كان بسبب التدخل السلطوي في فرض نمــط العلاقــة بــين الافــراد العاديين مما تسبب في رسم نهاياتهم المأساوية .

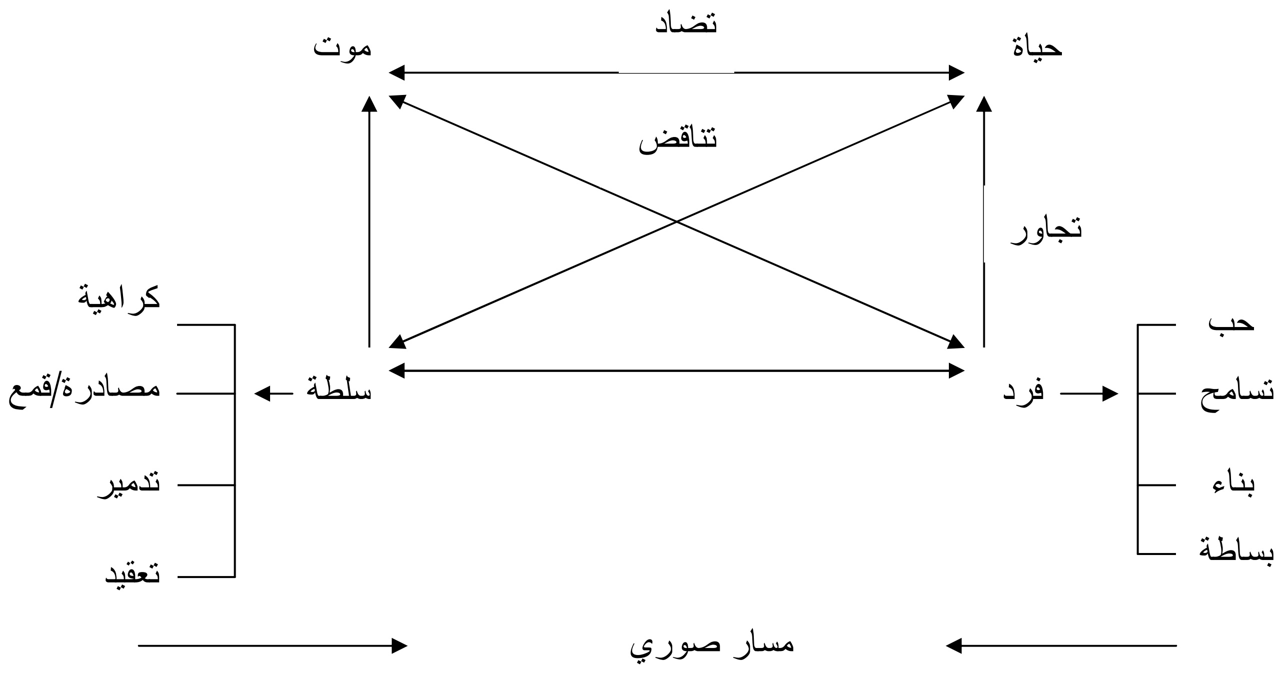
العلاقة الثالثة مشتقة من العلاقة الاولى وتابعة لها بشكل او بآخر ، ومندرجة كــذلك تحت محور الرغبة وهي تخص الشخصية المتخيلة المحورية (بدري) وعلاقة الحب المتبادلة بينه وبين (زكية) ، محور التواصل يتبلور من خلال محاولات الاهل اخفــاء الــسر ، امــا (المشاركة) بطرفيها (مساعد ≠ خصم) فتحقق عبر ثنائية الاتصال والانفصال بين المــساعد (الاهل – سيفو – قادر) والمعارض (سيد عليوي) ويتضح ذلك في الشكل الآتي :



العلاقة الاولى ونتيجة لهيمنة السلطوي افرزت مقتل (نجمة) ، والعلاقة الثانية عاد السلطوي فيها للتدخل فانتهت بمقتل (بدري) وجنون (زكية) [1] .

ان العلاقة بين (الذات – الموضوع) والمعارض (السلطة) تحكمت فيها آلية القمع والمصادرة الموجهة نحو الشعبي ، وبذلك تحيل العلاقات الثلاث في مكونها السطحي[2] على محور الرغبة (حب ≠ كراهية) (تودد ≠ نفور) ، اما في مكونها العميق[3] ، فهي تبني تدرجا في المعنى ، يحيل على علامات مهيمنة في خطاب منيف الروائي تكاد تشكل ما يشبه الثبات العلامي على الرغم من تحولاتها في بعض الاحيان ومنها (القمع – المصادرة – القتل – التهميش . . . الخ) وهي كلها تعد مظهرا من مظاهر السلطة التي تقاطعت تماما مع الشعبي وعمدت إلى تدميره .

العلاقات الثلاث ارتبطت بالشخصيات الشعبية وتعالقاتها فيما بينها وتعالقها كذلك مع السلطوي الذي رسم لها نهاياتها ، وتتضح هذه العلاقات في المربع السيميائي الآتي :



تتجلى العلاقات والعلامات السابقة في النمط العلائقي الاول الذي اختص بالشعبي والعلاقات التي اقامها مع الآخر الداخلي والآخر السلطوي .

---

(١) الرواية ، ٢/٢٨٩ .

(٢) في الخطاب السردي ، ٣٨ .

(٣) م.ن ، ٩٠ .

اما النمط الثاني من العلاقات ، فهو يختص بالسلطة وتوابعها ، والعلاقات التي حاولت ان تقيمها مع الآخر الاجنبي او مع الآخر الداخلي (الشعبي) ، وتنقلب الادوار في هذه العلاقة القاعدية على شكل مفارقي ، اذ يعمل السلطوي إلى البناء ، والنهوض ، والمحبة والتسامح في اغلب الاحيان وهو يواجه الآخر (الغربي) الذي ينشد تذويبه وتدميره والغاء خصوصيته . كما بينا سابقا فإن الثلاثية ، تحمل اشكالية طرحها منيف في مجمل خطابه الروائي ، وهي علاقة السلطة مع الآخر ، فهو يجعل منها إنموذجا للتسلط والقمع واهدار كرامة وحياة الانسان عندما تدخل في علاقة تضادية مع الفرد – الجماعة (الآخر الداخلي) ، اما عندما تدخل في علاقة مع (الآخر الاجنبي) تصبح معبرة عن الحكم الوطني (في ثلاثية ارض السواد) الباحث عن الحرية والنهضة والتقدم .

الرغبة هي المحور العلائقي الذي يحرك الفواعل ويبني الدلالة ، وتتبدى في ابسط صورها (حب ≠ كراهية) لتعبر عن اوجه اخرى تضبط علاقة الوطني بالاجنبي وكالآتي :

(حب ≠ كراهية) ⟵ محور الرغبة ⟷ علاقات قاعدية (اساسية)

تحرر ≠ تسلط = علاقات فرعية

تقدم ≠ تأخر

بناء ≠ تدمير

وطني ≠ اجنبي

عدل ≠ ظلم

حضارة ≠ توحش

تواضع ≠ غرور

انفتاح ≠ انغلاق . . . . . الخ.

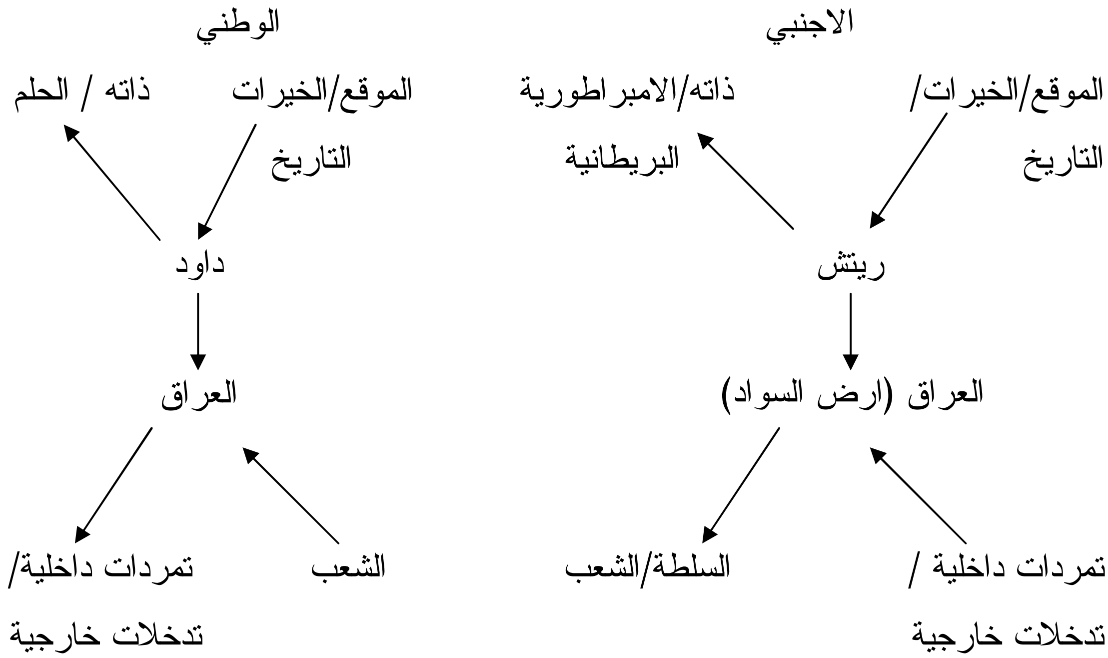
الفاعل والمعارض يتبادلان الادوار في هذه العلاقة المعقدة ، والموضوع المرغوب فيه (العراق/ارض السواد) – الموقع – الخيرات – الآثار – "الماضي والحاضر والمستقبل" .

بداية العلاقة تنفتح على داود باشا (الفاعل / المعارض) وهو يرغب في بناء دولة قوية غير تابعة لنفوذ الدول الاجنبية ، ولا حتى لنفوذ السلطة العثمانية في اسطنبول ، الطرف المساعد في هذه العلاقة (الشعب بكل فئاته الوطنية) ، ففي خاتمة الجزء الثالث ، تناسى الشعبي احزانه وهب لمساعدة (السلطة) عندما دخلت في صراع مع الباليوز "انه يوم مشهود من ايام الكرخ ومع إنه عرف منذ وقت مبكر ، ان بستان زيدان الملاصق لجامع الشواكة هو

المكان الذي يقابل الباليوز على الضفة الأخرى من دجلة ، وشوهد بعض العمال في اليوم السابق يهدمون السور الطيني القريب من البوابة الضيقة للبستان ، ويمهدون الارض إلى جانب النهر ، وبالتالي سيكون المدفع في ذاك المكان ، ومعه مجموعة من الجنود لمراقبة الباليوز ، فإن الكثيرين حاولوا ان يكون المدفع قريبا منهم ، قالوا ذلك بصوت عال وهم يرافقون الموكب وكانوا يهزجون ويغنون قال سيفو ، وكان على رأس المستقبلين في شريعة السويدي :

– هذا الطوب طوبنا ، علمونا عليه وبعدها ما عليكم ، ما راح نخلي من هناك يطلع مخبر !" (١) .

الخصم المعارض (ريتش) القنصل الانكليزي وبعض العراقيين الذين تعاونوا معه ، والهدف تدمير مشروع النهضة ، تقييد البلاد بمعاهدات عسكرية واقتصادية مع الامبراطورية البريطانية ، وهذه العلاقة تنقلب عندما يتحول ريتش إلى عاشق لهذه البلاد ، محاولا السيطرة عليها ، ونهب خيراتها وتاريخها (الآثار) وبذلك يتحول (ريتش) إلى موقع (الفاعل) ، ويبقى الموضوع (العراق) ثابتا لا يتغير ، اما المساعد فهو (سيد عليوي – حكومة كرمنشاه – بعض القبائل في الجنوب والشمال) والمعارض يتجلى في تماهي السلطوي والشعبي وهما يواجهان خطرا واحدا ، ويمكن توضيح ذلك كما يأتي :

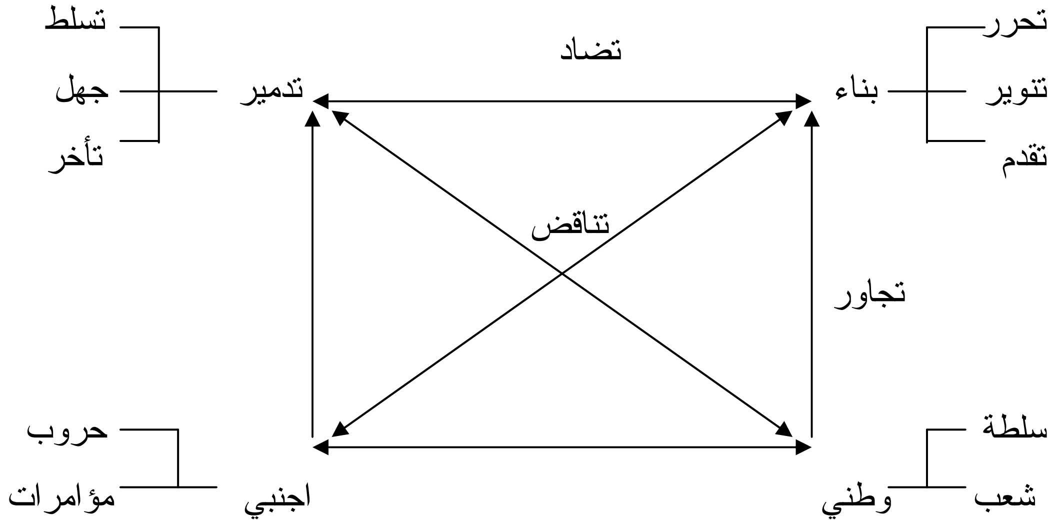


---

(١) الرواية ، ٢٧٦/٣ .

ان بحث السلطوي/الوطني عن اسباب الانتكاسة في البناء قادته إلـى الـصراع مـع الاجنبي ، وهذا الصراع كان مكشوفا في بعض الاحيان ، كما تبدى في خاتمة الثلاثية ، وكان خفيا في اغلب الاحيان ، اذ كان مغلفا بـ (الرياء والنفاق) ، فـ (داود) يظهر علامات التودد والمحبة لـ (ريتش) والقنصلية الانكليزية في بغداد ، وهو في حقيقة الامر يضمر الكراهيـة والازدراء لهم ، اما ريتش فهو الآخر يتقنع بـ (المحبة) وابداء المساعدة في البناء والاعمار والتقدم ، وهو يضمر الشر والتدمير .

اذا العلاقات بين الوطني والاجنبي كانت معقدة ، ففي الظاهر (محبة/احترام/مساعدة) ولكن في حقيقة أمرها كانت صراعا داميا للسيطرة ، والتغلب على الآخر ، عن طريق تدميره وتهميش دوره ، وبهذا تفرز هذه العلاقة القاعدية بين هذين الطرفين الرئيسين علاقات ثانوية تشكل علامات تعمل على بلورة العلامة المهيمنة في هذه العلاقة ويتضح ذلك فـي المربـع السيميائي الآتي :



- محاولة تركيب / ٢ :

افرز التداخل العلائقي بين شخصيات الثلاثية ، دلالات واضحة وعلامات مهيمنـــة ، وهذا التداخل كان على مستويين (فردي – جماعي) . العلاقات القاعدية الاولى كانت فرديـــة (شعبية) ثم انفتحت على الجمعي/السلطوي ، وفي المستوى الثاني (العلاقات القاعدية الثانيـــة) كانت العلاقات جمعية/سلطوية عندما دخلت في صراع مع الآخر الاجنبي الذي حاول تدميرها ، لذلك عمدت إلى الاحتماء بالشعبي الذي مثل لها عمقا احتمت به من مـــؤامرات وتـــدخلات الآخر الاجنبي . ان العلاقات بين شخصيات الثلاثية كانت متعددة ومتنوعة ومعقدة ، ولا يمكن للإنموذج الثلاثي (رغبة – تواصل – مشاركة) ان يحيط بجميع دلالات هذه العلاقات ، ولكنه عمد إلى استكشاف العلاقات/العلامات الرئيسة والفاعلة التي عملت علـــى تحريـــك الفواعـــل (حركية الإنموذح) وبيان فاعليتها .

المبحث الثالث
متعلقات الشخصية

أولاً . الاسم (العلامة والتسمية) :

بالاسم تتميز الشخصية في المتخيّل كما في الواقع ، والتسمية تعيين ينوب عن المسمى "بعلامة صوتية او خطيّة او رقم"(١) ، والاسم علامة لغوية مؤلفة من دال ومدلول ، محكومة في بداية تأسيسها بـ (الاعتباطية)(٢) ، لتتطور فيما بعد إلى التعليل والتفسير .

والمقصدية واضحة في اختيار الكاتب لاسماء شخصياته ، وقد تصل هذه المقصدية ، على وفق رأي (هامون) إلى حدّ "الهمّ الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار اسماء وألقاب لشخصياتهم"(٣) .

ولاسم العلم اهمية ودور فاعل في المتخيل الروائي والقصصي بشكل عام ، فضلا عن الوشائج التي يمدها بين الشخصية ومرجعياتها لتجذير الواقع في العمل الادبي ، وكذلك الدور التمييزي الذي يمكن من خلال الاسم التفريق بين شخصية واخرى عن طريق السمات المميزة له عن غيره من الاسماء "والاسماء طريقة لترتيب العالم وتقسيمه ، لتوزيعه وامتلاكه للدخول في العالم او الخروج منه ... للوجود في قلبه او على هامشه"(٤) .

والاسم في ثلاثية (ارض السواد) يلعب دورا بارزا في الكشف عن الشخصيات ، والتمييز بينها ، وهو لم يكن مجرد دال لغوي فارغ الا من الالفاظ والتراكيب ، بل حمل معاني ارتبطت بالمرحلة التاريخية التي تناولتها الثلاثية ، وشروط اجتماعية وثقافية ، عملت على تحديد هوية الشخصية وساعدت في الكشف عن دلالاتها .

---

(١) الميتالغوي والتأويلية الانطولوجية ، مصطفى الكيلاني ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع (٦٨-٦٩) ١٩٨٩ ، ١٠٠ .

(٢) ينظر : علم الدلالة ، بيرو غيرو ، ت : انطوان ابي زيد ، ٢٦ .

(٣) سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ت : سعيد بنكراد ، عن الانترنت .

(٤) بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي ، محمد العماري ، علامات ، المغرب ، ع (١٥) ، ٢٠٠١ عن الانترنت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr. .

مما يلاحظ في نظام التسمية الذي اتبعته الثلاثية ، ان الاسم نادرا ما يأتي مفردا ، بل الغالب ان يأتي ثنائيا او ثلاثيا ، وقد يكون الاسم ثنائيا فيتكون من : اسم + اسم او اسم + لقب . او يكون ثلاثيا : اسم + اسم + اسم او اسم + اسم + لقب او اسم + لقب + اسم ، وربما يعود السبب حول عدم الاكتفاء بالاسم المفرد مردّه إلى طبيعة التسمية في المجتمع العراقي التي تميل إلى ذكر الاسم وتوابعه .

ولو حاولنا الافادة من مقولات (هامون) حول اسم العلم في النص الروائي ، يمكن لدراسة الاسم ان تتخذ عدة مسارات وكما يأتي :

اولا – المسار الذي يتعامل مع الاسم عبر مرجعياته الحقيقية الفعلية ، فالعلامة تعرف "من خلال علاقاتها بمراجعها"(١) ، وهذه المرجعيات تعمل في اغلب الاحيان على تفسير طبيعة الاسم .

قد يرتبط هذا الاسم بمرجعية (مكانية) ، فيعمل على تجذيرها بالإحالة / الدلالة الواضحة على المكان ، وبهذا يتم الارتباط بين دالين (شخصية (اسم) + مكان (اسم)) ليلتحما معا في اسم + لقب الشخصية ، ومن امثلة هذا النمط في نص الثلاثية (عباس اسطنبول) "عباس اسطنبول اكتسب كنيته من اقامته الطويلة في اسطنبول ، اذ عاش هناك سنين عديدة ، بعد ان غادر بغداد ، كانت كنيته او بالاحرى اللقب الذي يطلق عليه : عباس الحجية ، لفقره ويتمه ، وايضا لتمييزه عن عباس آخر كان يحمل نفس اسم أبيه ، وقد ظل يكنى هكذا إلى ان جاء في احدى زياراته إلى بغداد ، واخذ يتحدث باسمها – عن تلك المدينة العجيبة ، اسطنبول ، ولم يكف عن ترديد اسمها بمناسبة او دون مناسبة ، فلحق اسمها باسمه ، واصبح الذين لا يعرفونه باسم الحجية يعرفونه باسم عباس اسطنبول"(٢) .

يقوم المقطع السابق بتفسير وتبرير تغير الاسم/اللقب من عباس الحجية إلى عباس اسطنبول ويعمل على تجذير المرجعية المكانية وربطها بهوية الشخص ، ويحمل المقطع روح المطابقة والمفارقة في الوقت ذاته ، عندما يربط بين عباس + اسطنبول ، فالدال اللغوي الاول (اسم العلم) يدل على الرجل كثير العبوس والتقطيب ، ويقدمه الخطاب "كان غليظ الملامح ، قاتم البشرة كأنه قدّ من نحاس قديم مستهلك"(٢٣) .

---

(١) السيمياء والتأويل ، ٢٤١ .

(٢) الرواية ، ٣٤٢/٢ .

فيتم تطابق (تناسب)[1] بين الدال ومدلوله ، اما اسطنبول (حاضرة الخلافة العثمانية) فتثير في خيال القارئ ، الجمال ، والمدنية ، والتطور و"الرقة والبياض ودقة الملامح"[2] . وبذلك يتركب الاسم من علامتين متناقضتين (القسوة + الشدة + القبح ≠ الرقة + الجمال) وهذا التكثيف العلامي للدوال بالجمع بين متناقضات متعددة ، يقدم دلالة واضحة لطبيعة الشخصية العراقية التي تتميز بالقسوة الظاهرية ، وتختفي خلف هذه القسوة الرقة والطيبة .

من المرجعيات الاخرى التي يتعامل معها الخطاب عن طريق اسم العلم (المرجعية الثقافية) سواء كانت دينية ام تاريخية ام اسطورية ، وتحفل الثلاثية باسماء لشخصيات تاريخية ودينية (داود – ريتش – محمد علي – نابليون) ، ولو توقفنا عند إنموذج (داود باشا) ، فهذا الاسم ذو المحمولات التاريخية والدينية ، والدال على (النبوة – الملك – القوة – العدل – الحكمة) يتماهى في اغلب مقاطع الثلاثية مع شخصية داود ، ولكن عند تقاطع المتخيل مع هذه المرجعية الثقافية ، تتغير دلالات الاسم إلى (قسوة – ظلم – ضعف) وبذلك يعمل المتخيل مع التاريخي على اعادة صياغة الشخصية وشحن الاسم بدلالات مختلفة ومغايرة لمرجعياتها .

ثانيا – من المسارات الاخرى العاملة في نص الثلاثية ، المسار الذي يؤكد على الدلالات اللغوية لاسم العلم ومدى مطابقتها للدور التخييلي ، او معارضتها له ، وسنعرض لاكثر من إنموذج .

(سيد عليوي) شخصية ذات مرجعيات تاريخية واقعية ترتبط بجيش الانكشارية العامل في العراق ، والاسم يؤشر بداليه (سيد – عليوي) على دلالات واضحة (السيادة – القيادة – الملك – التطلع إلى الامام – الارتفاع – الشدة) وهذه الدوال اللغوية تتطابق مع الدور التخييلي المنوط بشخصية (سيد عليوي) الطموحة والباحثة عن السيادة والزعامة "لقد تغير الآغا خلال الفترة الاخيرة ، تغيرا كثيرا ، خاصة بعد معركة الفرات الاعلى ، اصبح لا يخفي مواقفه ، وما لا يقوله مباشرة ، يتكفل به رجاله ، اذ اخذوا يذيعون ان ارادته لا ترد ، وما يرغب فيه يجب ان يتحقق ، ووحده الذي يستطيع ان يأمر الباشا وان الباشا تحول إلى خاتم في يده . اما البساطة التي كانت في مظهره وسلوكه ، وحتى في كلامه ، فكانت فخا او قناعا لكي يصل ، او لكي يتمكن . وما كان يقال عن شجاعته اصبح بنظر الكثيرين قسوة اقرب

---

(١) بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي ، محمد العماري ، علامات ع (١٥) ، ٢٠٠٠ عن الانترنت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr. .

(٢) الرواية ، ٣٤٢/٢ .

إلى الأذى ، لان من يلتقي به اذا لم يتعرض لأذاه ، فلا بد ان تصيبه سخريته . القصص التي تروى عنه كثيرة إلى اقصى حد ، ويتم تداولها بسرعة ، مع انه لا يعرف مدى صحتها ، كما لا يقوى احد على الزعم انه كان شاهدا عليها"(١) .

ومن النماذج الاخرى لتطابق الدال مع المدلول (الاسم/الدور) ، اسم (زكية) ودلالاته اللغوية تؤشر على الطيب والنماء والرائحة الزكية ، وهي تتطابق مع صفات الشخصية ، ودورها وطباعها ، مما يؤدي إلى التناسب بين وظيفة الدال ووظيفة المدلول ، وهذا يجعل من دلالات العلامة واضحة إلى حد بعيد "طوال ايام الرحلة إلى كركوك كان طيف زكية لا يفارقه : بشرة هي خليط من البياض ولون القمح الناضج ، شعت فجأة تحت شجرة النبق في عتمة اول المساء (...) كانت هذه الملامح تتراءى له ، لكن لا تلبث ان تتشوش وتتداخل ، ثم سرعان ما تغيب ، لتحل مكانها في مسامه ، ثم في ذاكرته ، رائحتها ، وها هي الرائحة تتكرر الآن ، خاصة في اثناء عبور الاماكن الظليلة ، او حين التوقف على ضفاف ديالى ، او قرب احد العيون ، فتلك الرائحة الفواحة ، وهي مزيج من النعناع والقداح والفلفل ، وقد تداخلت مع الورد وحبّ الهال ، واختلطت ايضا بما يماثل رائحة العشب بعد المطر ، تعاوده مرة بعد مرة"(٢) .

(نجمة) الاسم الثالث الذي يتم فيه من خلاله التطابق بين الدال ومدلوله ، اذ يشير الدال إلى البعد والجمال المتناهي "تروح وتأتي صورة نجمة ، تماما مثل ارجوحة ، لا تذهب بعيدا لكنها لا تقترب الا بمقدار وكأنها نور معلق بين السماء والارض ، لا ترتفع وتغيب ، كما لا تقترب وتهبط لتصير في اليد ثم في القلب"(٣) .

ازاء هذا التطابق بين الدال والمدلول – ينبثق التعارض بينهما ، اسم الشخصية ودورها وصفاتها ، مثل ذلك (سعيد باشا) اذ يؤشر الدال اللغوي واللقب الاجتماعي ، في قراءة اولى ، على (السعادة/ والبهجة/المكانة الاجتماعية المرموقة) لكن التحقق الفعلي في نص الثلاثية يعارض ذلك ، اذ دلّ على الفشل/الحزن/الخيبة/التعاسة/ومن ثم الموت قتلا(٤) .

---

(١) الرواية ، ٤٢٢/١ .

(٢) الرواية ، ١٩٠/٢ .

(٣) م.ن ، ٤٠٣/١ .

(٤) م.ن ، ٣٩-٤١ .

الإنموذج الثاني (صادق افندي) صهر داود باشا ، ويؤشر الدال (الاسم) تعارضاً مع دور الشخصية ، اذ نجده مخادعا غير امين ، يخون صهره وينحاز إلى المتآمرين "ولم تمض فترة الا واستجاب الله لدعاء نادر افندي ، ليس بان يسترد وديعته ، أي يميته او يغنيه ، وانما ازاح من طريقه صادق افندي ، فقد افاقت بغداد ذات صباح على خبر ملأ الارجاء : هروب صادق افندي إلى الفرات الاوسط ، وتحالفه مع ابن الشاوي ، وقد اصطحب صادق افندي معه عدداً من رجاله ، كان من ضمنهم عباس اسطنبول ، الامر الذي جعل الباشا يتحسب كثيرا ، ويضع خططا جديدة لمواجهة الموقف"(١) .

ثالثا – هذا المسار يتابع تحولات الاسم وما جرى عليه من تبديل وتحوير وتصغير ، ويتابع دلالات كل منها ، وقد يصيب الاسم تحريفات ، تؤدي إلى تغيره بالكامل ، وهذا التغير في الدال اللغوي ، يؤدي إلى تغير دلالات الاسم تماما عما كانت عليه في الاصل ومثال ذلك "تذكروا من جديد الطبيب النمساوي والذي حمل اكثر من اسم ، اذ سمي هانز وهانس ، وجاء من اطلق عليه حنس ، ثم نمس ، وسمي ايضا نمش نظرا للنمش في وجهه ، ثم تحول إلى نماش ، إلى ان اصبح اسمه في النهاية خمّاس ! ولانه احب الناس والمدينة ، ولم يتوقف عن التردد على المحلات والاسواق ، فقد احب الاسم الذي اطلق عليه حتى بلغ الامر في آخر ايام اقامته في بغداد ، بأن يعرف نفسه لمن لا يعرفه بخمّاس !" (٢) .

ان حركية الدال وتغيره من الاسم الاجنبي (هانز) إلى الاسم العربي (خمّاس) ، مع ما يحمله من دلالات ساخرة ، تعبر عن خصوصية تعامل الشخصية العراقية مع الاسم الغريب ، ومحاولة تطويعه او الغائه ، او اسناد البديل له ، وان عدم ثبات الاسم على صورة معلومة ، قد يؤدي إلى ان "يضبب صورة الشخصية ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والاحداث"(٣) .

ومن النماذج الاخرى على عدم ثبات الدال اللغوي (الاسم) ، وتحوله وتغيره ، وارتباطه بتغير عمل ووظيفة الشخصية ، ويرتبط الدال (الاسم) بدال ثان (اللقب) يعمل على تفسير الدال الاول ، وازاحة الغموض عنه وربطه بمرجعياته ، ويعمل الاسم + اللقب ،

---

(١) الرواية ، ٣٥٥/٢ .

(٢) م.ن ، ٩٤/٣–٩٥ .

(٣) بنية الشكل الروائي ، ٢٥٩ .

(الدالات المتغيرات) ، تحت ما يسميه (هامون) شفافية الاسم[١] ، اذ يشتغل كلاهما بوصفهما مكثفات لبرامج سردية ، تستبق وتعمل على تصوير قدر الشخصيات التي تحملها بشكل قبلي .

ويقدم الخطاب ما يبرر هذا التغيير والتبديل ، ويكاد الدال المتغير ان يتطابق مع مدلوله (مظهر – دور) الشخصية ، ويبرر عدم الثبات لاسم حسون ويربطه بالفقر – تصرفاته غير الطبيعية "الذين يعرفون الاسم الكامل لحسون قليلون ، لان الالقاب التي تطلق عليه تجعل الناس ينسون اولا يحفلون باسم العائلة ، خاصة وان حسون من الشق الفقير في عائلة ابو خليل ، ولانه تعمد الابتعاد عن محيط تلك العائلة وعن الاعمال التي تمارسها ، فلما جاءت الالقاب فلم يعترض ، ولم تعترض العائلة ، اذ لا يشرفها ان ينتسب اليها هذا المتشرد الهزءة . في فترة معينة ، حين كان يجري الحديث امام من لا يعرفه ، يسمى حسون ابو الخيل ، ربما لان هذا الاسم يشابه اسم عائلته ، خاصة وقد كان مهووسا بالخيل (...) وفي فترة لاحقة سمي حسون شبوط ، ليس لانه صياد ، وانما لانه صديق الصيادين (...) اما عندما صادق الذين يطيرون الحمام ، وتعلق بالحمام الورداني وكان لا يمل الحديث عن صفات هذا الجنس ، فقد اطلق عليه اسم حسون الورداني ، ثم ما لبث ان تحول إلى حسون الورد ، تحببا ! وحسون أبو الفريرات اطلقه عليه الصغار ، واصبح لا يعرف الا به في طول بغداد وعرضها بين هؤلاء الصغار . اما الكبار فكانوا يسمونه حسون الاخباري لانه الاول في نقل الاخبار ، وان يكون بطريقته الخاصة .

في المرحلة الاخيرة وبعد عودة القنصل من الشمال ، وحين اصبح حسون يقضي ساعات كل يوم مقابل الباليوز لعل زوجة القنصل تظهر ويراها ، فقد اطلق الناس عليه في صوب الرصافة : حسون الانكليزي"[٢] .

ثانيًا . الوصف (وصف الشخصية) :

يحدد (جان ريكاردو) الوصف بانه مجموعة من العلامات التي يمكن تصور دلالاتها بصريا[١] ، لهذا اقترن الوصف لديه بالبحث عن المعنى ، وكان جيرار جينت قد ميز بين الوصف الدال (التفسيري) ، والوصف الذي يأتي لاجل الوصف (تزييني)[٢] .

---

(١) سيميولوجية الشخصيات الروائية ، عن الانترنت .

(٢) الرواية ، ٢/١١٠-١١١ .

وعموما فالوصف "هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له او المختلفة عنه"(٣) .

وغالبا ما الحت العلاقة بين السرد والوصف على الدراسات السردية ، التي رأت صعوبة في تفكيك الخطاب إلى (سرد ووصف) خالصين للتداخل التلاحمي بينهما في بناء النص ، وكلاهما (السرد والوصف) عمليتان متشابهتان ، فهما يظهران بواسطة مقاطع كلامية (تتابع زمني للخطاب) ، لكن الفرق بينهما في الوظيفة ، فالسرد يعمل على اعادة التتابع الزمني للاحداث ، اما الوصف فيمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان(٤) .

اما العلاقة بين الوصف والشخصية ، فهي قائمة على كونه (الوصف) الآلية التي تعمل على تشكيل (الشخصية) ورسم ملامحها ، وتجذيرها في الواقع ، واكسابها هويتها الخاصة ، وهذه العلاقة ليست منغلقة فقط على الجانب (التصويري) الذي يقدم بطاقة تعريف بالشخصية الروائية ، بل منفتحة على المستوى الدلالي لهذه الآلية ، الذي يعطي للوصف معنى ويحرره من القيود المعجمية والصورية .

اما ما يخص نص ثلاثية (ارض السواد) ، فهو لا يهتم بالوصف الخارجي المتكامل للشخصية الا في حدود ضيقة وبما يخدم السياق العام ، وغالبا ما يأتي الوصف على شكل شذرات متفرقة ، على القاريء ان يقوم بمهمة تجميعها لتقديم بطاقة وصفية لشخصية ما .

وسنعرض لاكثر من إنموذج ، ترتبط العملية الوصفية فيه ، بموقع الرؤية ، التي تتخذها الشخصية (الراوي) ، فهناك اكثر من موقع (وصف الذات – وصف الآخرين – وصف الآخر للشخصية – وصف الآخرين للشخصية) .

امام انموذج (سيد عليوي) نتوقف اولا ، فهذه الشخصية مثار اهتمام اغلب الشخصيات ، نتيجة لدورها وصفاتها المميزة ، وشبكة العلاقات التي نسجتها مع اغلب هذه الشخصيات ، مما اتاح لها مساحة واسعة على مستوى الاحداث وعلى مستوى التواجد النصي ، وسنعمد إلى مقطعين وصفيين يقدمان هذه الشخصية ، الاول من خلال رؤية خارجية

---

(١) قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ت : صياح الجهيم ، ٤٠ .

(٢) حدود السرد ، جيرار جينيت ، ت : بنعيسى بو حمالة ، آفاق (المغرب) ، ع (٨–٩) ، ١٩٨٨ ، ٦٠ .

(٣) وظيفة الوصف في الرواية ، ٦ .

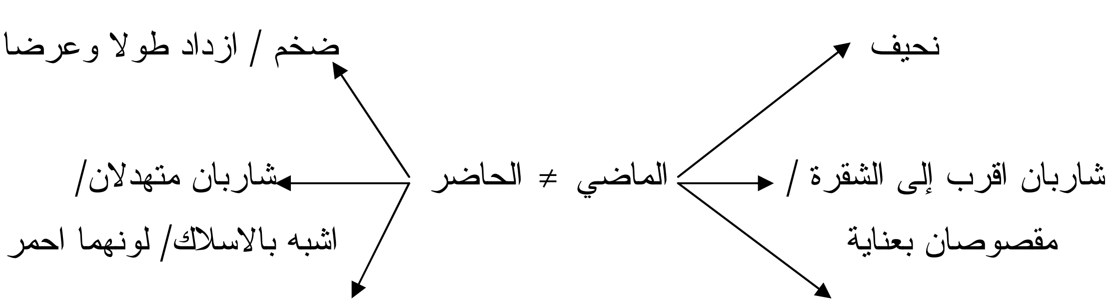
(٤) عالم الرواية ، ٩٨ .

(شخصية + راوي غير مشارك) والثاني بالمزج بين الرؤية الذاتية والموضوعية (راوي غير مشارك + الشخصية الفاعلة) .

في المقطع الاول تصف (روجينا) بمساعدة الراوي غير المشارك ، شخصية (سيد عليوي) ، وتبدو المقارنة بين زمنين (الماضي والحاضر "تتذكر انها رأت الآغا اكثر من مرة قبل سنين ، لكن اسمه الآن يدوي في بغداد كما تدوي الطبول ، وبمجرد ان يذكر اسمه تتولد حالة من الخوف الممزوجة بالاشمئزاز ، خاصة بعد ان عرف كيف قتل سعيد ، اضافة إلى القصص الكثيرة التي يتناقلها الناس عما يجري في القلعة وفي ثكنة الفرسان . ثم انه قبل سنين لم يكن هكذا ، كان نحيفا ، وله وجه اليف ، ويزين الوجه شاربان اقرب إلى الشقرة ، ومقصوصان بعناية ، الآن يبدو ضخما ، وكأنه ازداد طولا وعرضا ، اما الشاربان المتهدلان فإنهما اشبه بالاسلاك او بليفة حمام قديمة ، بعد ان اصبح لونهما يميل إلى الحمرة ، والعينان لم تختلفا عن السابق ، ولكنهما الآن تخالط الحمرة بياضهما ، فتبدو الدكنة حولهما وكأنها طوق يسوّر القسم الاعلى من الوجه"[١] .

المقطع السابق ليس وصفا خالصا ، انما تداخل السرد معه ، ليعطي للخطاب ميزة الحركية ويبعده عن السكون التام ، وبذلك يخضع (الخطاب) إلى نمط من المداولة بين المتحرك/الصورة السردية ، والساكن/الصورة الوصفية[٢] .

ان وضع الشخصية تحت مراقبة الواصف (الرائي) ، مع ضمان توقف عجلة السرد ، ووجود الوسط الشفاف الذي يتيح الرؤية البصرية ، والافعال الدالة على الرؤية (رأى) ، والموضوع الموصوف (الجسم الخارجي) والمسافة[٣] التي اتاحت للرائي الرؤية الجيدة ، كل هذه العناصر عملت في المرحلة الاولى على بلورة الدوال الوصفية لشخصية ، والتي تعمد في البداية إلى المقارنة بين (الآن) و(في الماضي) ، ويتضح ذلك كما يأتي :



(١) الرواية ، ١/٢٠٨-٢٠٩ .

(٢) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، بدري عثمان ، ١١-١٢ .

(٣) ينظر : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ١٣٤ .

ان التضاد الدلالي الذي افرزته المقارنة بين وضعيتين (زمنين) للشخصية ، احـداهما دالة على البساطة/الالفة في الشكل والتصرف ومقترنة بالزمن الماضي ، والثانية تدلّ علـى التغير الذي طرأ على شخصية (سيد عليوي) وكيف اصبح مثاراً للخوف والنفـور ، وهـذا المدلول المعنوي يقابله دال شكلي مرتبط بالشخصية (الضخامة/الوجه المثير للنفور) ويعـزز الاخير من دلالات الاول ، وبذلك تتحول اللوحة الوصفية/السردية إلى دال مكثـف الدلالـة ، يعمل على الكشف عن اوضاع الشخصية في ازمنة مختلفة .

المقطع الثاني ، يتغير فيه موقع الرؤية إلى (ذات + راوي غير مـشارك) ، اذ تقـدم شخصية (سيد عليوي) وصفا لذاتها "كانت عادة الآغا ان يتطلع إلى المرآة ، لكي يقـرأ مـن خلال التجاعيد ، آثار العمر وبقايا الوسامة ، وكان يدقق في الملامح ليعرف كيـف يـصبح الزمن اكبر عدو للانسان ، الا انه في حالات معينة ، لا يتردد ، خاصـة اذا واجـه بعـض المصاعب ، ان يتطلع إلى المرآة بنوع من القسوة ، ويصرخ : لأكن طعاما لسمك الكوسج ، ليكن قبري مجهولا ، لأمت من العطش ، اذا لم انتصر عليه ! وبعد ان يكون قد حدد موعـدا اعتبره نهائيا ، يتخذ بعده القرار ، يقف امام المرآة ، وقد اتخذ هيئة صارمة ، يتطلـع إلـى عينيه ثم يقول ، وتخرج الكلمات مبعثرة ، متباعدة وكأنها حجارة تتناثر :

انت البداية والمنتهى ، انت الامل والمرتجى ، يا من يعين الولادة ، ويهـب المـوت والحياة ، انت الذي بسيفه تشق الطريق إلى بغداد ، وسمى داود واليا على العباد ؛ انت الـذي دخلت القلعة مثل اسد الجبال ولم يجرؤ احد على الوقوف او النزال ؛ وانت الذي قلت : عهـد جديد لا مكان فيه لحمادي وسعيد ، اما بعد ان جاءك الغدر من الذي تصور نفسه ولي الامر ، فعليك ان تحزم وتحسم ، لان الجميع ينتظرون الاشارة ، فإلى العمل لتحـي الامـل ... والله على ما اقول شهيد"(١) .

هذا المقطع يماثل السابق ، ويزاوج بين السرد والوصف والتأملات الذاتية ، ليـضمن الحركة للخطاب ، والتنقل بين الازمنة والامكنة المختلفة ، ومن الاشياء الدالة فـي المقطـع السابق والمرتبطة بالشخصية ، (المرآة) الوسيط الذي تتم عبره مـشاهدة/وصـف الـذات ، والربط بينهما (المرآة – الشخصية) ، يوحي بدلالات تضخم الذات ونرجسيتها لـدى (سـيد

---

(١) الرواية ، ٣٦٥/٢ .

عليوي) ، لذلك اسبغ على هذه الذات صفات لا تدل الا علـــى القـــوة/القـــدرة اللامتناهيـــة ، والتماهي مع اوصاف لا تليق الا بـــ (الذات الإلهية) (مبدئ/معيد/الامـــل/المرتجـــى/محيـــي/مميت) وبهذا يتحول هذا الوصف الذاتي للشخصية المؤطر بوصف الراوي غير المـــشارك ، إلى علامة دالة على : الغرور/الكبر/القسوة .

من النماذج الاخرى لوصف الشخصية ، تلك العلاقة التبادلية ، بين (ريتش) و(داود) ، اذ يقدم كل منهما صورة للآخر ، تعتمد على المفارقة ، اذ توضح حالة الشخصية في الماضي والحاضر ، وتبين التغيرات التي طرأت عليها .

يصف داود ريتش "بعد الزيارة التي قام بها ريتش وضيفه ، ابتعدت الاطياف والوقائع كلها ، وحل مكانها ريتش . يتذكره الباشا حين وصل إلى بغداد اول مرة ، كان شابا ، وكـــان لا يتوقف عن النشاط والحركة ، يريد ان يرى ويلم بكل شيء في اقصر فترة زمنية ممكنة . فهو ينتقل من مكان إلى اخر ، من محل إلى اخر ، وكأنه يحاول اقنـــاع نفـــسه قبـــل اقنـــاع الآخرين ، انه قادر على استيعاب كل شيء بسرعة خارقة وهذا ما جعله شديد الثقة بنفـــسه ، متعجلا حاسما ، تماما مثل أي فتى غادر الصبى على عجل وافترض انه بلغ مبلغ الرجـــال ، كان يظهر ذلك بالكلام ، بالتصرفات ، وبذلك الذهول الذي يلفه بعض الاحيان ، وكأن همـــا يثقل كاهله ولا يمكن مواجهته الا بالعبوس او بما يشبه الاستغراق في تفكير عميـــق ! حتـــى اجاباته في مثل هذه الحالات ، تراوح بين البلاهة والحكمة ، او مثل الطالب المجد الذي نسي مقاطع من درسه فاستبدلها بغيرها ليبدو ذكيا !"[١] .

اما ريتش فهو الآخر يقدم وصفا لـــ (داود) معتمداً فيه على الذكرى القريبة "داود جرذ مسّن ، لذلك تجنب التقاط الطعم ، عرف انه لا يواتيه ، فابتعد عنه تركه ، وهذا ما يـــستدعي استخدام طعم ثان لاصطياده ، واخذ يستعيد ملامح داود ، وردود افعاله ازاء الاحاديث التـــي جرت . كان وجهه ينبسط ويتقلص تبعا للحديث الذي يدور حين جرى ذكر محمد علي باشا ، بان عليه السرور ، لكن لم يدم طويلا ، ربما لادراكه الفرق بينه وبين باشا مصر كبير ، ليس فقط من حيث القوة والسبق ، بل ومن حيث الموقع الجغرافي"[٢] .

---

(١) الرواية ، ٩٩/٣ .

(٢) م.ن ، ١٢٩-١٣٠ .

في المقاطع السابقة ، لم يركز الخطاب على الاوصاف الخارجية للشخصيات فقط ، وانما على وضعية هذه الشخصية وحركيتها ، وعمد في ذلك إلى تقنيات متعددة ومختلفة (الوصف – السرد الاستذكاري "القريب والبعيد" والرؤية الذاتية المشاركة) ، لهذا اصبح الوصف دالا على مظاهر التطور والتغير التي طرأت على هذه الشخصيات ، وبما يخدم العلاقات المتشابكة بينها ، ومدى نمو او اضمحلال هذه العلاقة او تلك ، لذا كانت المقاطع الوصفية مرتبطة بالرؤية الذاتية ومتعالقة مع المقاطع السردية ، ولم تقدم الا على شكل شذرات بسيطة .

ثالثًا . الحــوار :

الحوار "كلام ذو حساسية مفرطة ، دائم التحول والتغير والاختلاف طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة"(١) . ولكونه خطابا مشتركا بين الذات الفاعلة والمؤلف والقارئ ، لذا يعد بؤرة علامية ، تفصح عن دلالات كثيرة ومختلفة ، وتعمل على ربط العناصر القصصية بعضها مع البعض .

والحوار (المباشر) في ثلاثية ارض السواد له خصوصيته ودلالاته المرتبطة ، اولا ، بالمنطلقات الفنية والفكرية لدى منيف ، وثانيا بالموقع الذي تتخذه الثلاثية في تطور خطابه الروائي ، اذ يميل منيف في عموم هذا الخطاب إلى المقاربة بين اللغة الفصحى واللغة العامية ، والاقتراب من اللغة الوسطى ، ولكنه في الثلاثية – وبسبب طبيعة بنائها المعتمد على المرجعية التاريخية – عمد إلى استخدام الحوار الفصيح والعامي معا ، وإن غلب الاخير ، اذ تدرّج الحوار من الفصحى إلى الوسطى ومن ثم إلى العامية (البغدادية) ، واستخدام الحوار العامي في نص الثلاثية ، يأتي مؤشرا على وعي واضح لدى منيف يتأسس على منطلقات فكرية وفنية .

الحوار في الثلاثية ملتصق بالشخصية ، اذ ان لكل منها (الشخصيات) حوارها الخاص بها ، الدال عليها ، المشكل لعلامة واضحة الدلالة على التنوع البشري والثقافي ، لهذا كان التدرج في الحوار (من الفصيح إلى العامي) ، منسجما مع الثنائية (الاشكالية) الكبرى التي طرحتها الثلاثية وهي العلاقة بين الخطاب التاريخي / الرسمي والخطاب الشعبي / المتخيل ، فهذا الاخير فرض نمطا حواريا يعبر عن وعي الشخصية وافكارها ورؤاها عن طريق الكلام العامي ، المعبر عن المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية ، والمؤكد على الانتماء إلى واقع

---

(١) الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الادبي ، بغداد ، ع (١٠) ، ١٩٩٧،٤٨.

تاريخي محدد ، وبما يحقق فرضية الإيهام بالواقع "لما توفره اللهجة من ذاكرة تخزينية تؤرخ بمحفوظها (مبنى ومعنى) للثقافي والسياسي والاجتماعي ، اذ تسعف على تحيين زمنية الوقائع التاريخية على مستوى الكتابة الروائية ، وفي الآن نفسه تصر على الانتماء إلى الواقع المتشكل (الروائي) من ناحية الاسلوب وسجلات الكلام ، مما خوّل لها بعدا تعبيريا وشاعريا ، احيانا (...) اذ تستحضر البعد الجمالي للتاريخ ، والذي له الأثر النفسي والمعرفي والجمالي على المتلقي اثناء وبعد عملية القراءة"(١) .

اما الشخصيات التاريخية فيتأرجح حوارها بين الفصحى والعامية ، فالشخصيات الاجنبية (الغربية) يأتي حوارها بين (الفصحى والوسطى) ، وكل ذلك للدلالة على الايهام بالواقع والتأكيد على التنوع والتعدد في نص الثلاثية ، بما يضمن لها الالتحام بمرجعياتها التاريخية ، وان كان بقدر بسيط . وسنعرض لإنموذج من هذا الحوار بين (ريتش) واحد مساعديه .

" – قلت لي ان حرس الباشا قساة أجلاف ، وانهم جاءوا معه من الشمال ؟

– هذا ما رأيته وهذا ما اكده رجالنا !

– ومعنى ذلك ان يكون له حرس جديد ؟

– هذا ما اتوقعه يا سيدي .

– ولا بد ان يكون لنا رجال بينهم .

– عندما يجوعون سيلجؤون الينا ، كما فعل قبلهم حرس سعيد باشا .

– وهل ننتظر حتى يجوعوا ؟"(٢) .

هذا النمط من الحوار ، يكون حاضرا كذلك بين الشخصيات التاريخية (الوطني/ الاجنبي) ، وقد يتأرجح هذا الحوار بين العامية والفصيح مع شخصية (داود) ، وهذا التدرج يكشف عن الطريقة التي يتعامل بها داود مع مختلف الشخصيات مما يدل على عدم الثبات اللغوي ، والتحول والتغير الذي يصيب المشهد الحواري مما يشكل علامة دالة على نمط التفكير لدى هذه الشخصية ، وكما يتضح في المشهد الآتي :

"– لقد جئت من اجل التماس شفاعتكم وسعة صدركم ...

تغيرت ملامح الوالي ، تحرك قليلا لتصبح جلسته اكثر راحة ، وجاء صوته يحمل مقداراً من الودّ :

---

(١) ارض السواد بين المادة التاريخية والاخراج الروائي ، شكير فيلالة ، بحث عن الانترنت www.aljabriabeed.com .

(٢) الرواية ، ١/٢٦١-٢٦٢ .

– يجب ان تعرف ، سعادة القنصل ، انه لا يرد لكم طلب ، وسوف ابذل كل جهــدي لتلبيــة رغباتكم .

– لقد جئت يا صاحب الفخامة من اجل سيد عليوي !

رفع داود باشا يده في الهواء ثم اسقطها على فخذه ، فســمع لسقوطها وقع مكتــوم ، دلالــة الاسف ، وما يشبه الندم . ترافق ذلك مع هزات متوالية من رأسه ، وخرجت كلماته بطيئة ، ولا تخلو من اسى :

– لقد وصلت متأخرا يا سعادة القنصل !

– (...) لو عرفت رغبتكم هذه ، لو وصلتني قبل ساعات ، لتغيرت امور كثيرة .

– ارجو ان اتلقى منكم المزيد من التوضيح ، يا فخامة الباشا .

اخذ الباشا نفساً عميقاً قبل ان يجيب :

– كان الآغا من احسن رجالي ، وكنت اعتمد عليه في الامور الاساسية ، خاصة العسكرية ، وكنت اهيئه لمناصب اعلى ، لكن (...) . كان يمكن ان اسامحه ، ان اعفو عنه ، لو لم تمتد يده إلى خارج الحدود ، ولدي من الادلة كثير . (...)

– ربما حصلت اخطاء او بعض التجاوزات ، يا فخامة الباشا ، لكن كما حصلت على عفــو عنه من سعيد باشا وتتذكرون ذلك ، اطمح ان تكونوا كرماء معي هذه المرة"[١] .

هذا المشهد الحواري الطويل ، يعمل بوصفه دالا لغويا ، يؤشر على الحالة الفكرية ، والنفسية ، والثقافية للشخصية ، والدلالات التي يتركها هذا الحوار ، عندما تعمل الانفعــالات والحركات والايماءات المرافقة للشخصية على التعبير على الهدف الحقيقي له ، لذا يبدو اقرب إلى المظهر الخارجي الخــداع الذي لا يعبر للوهلة الاولى عــن حقيقــة نوايــا وتــصرفات الشخصية .

مع الشخصية الشعبية ، يستخدم منيف (اللهجة البغدادية) اذ يؤكد انها مليئة بالكثافــة والظلال[٢] ، وانها اقدر على ترجمة السلوك الحقيقي للشخصيات .

في هذا النمط من الحوار ، يعتمد الخطاب على اكثر من تقنية لتعزيز الايهام بالواقع ، فهناك الاسلوب الساخر الذي يتوافق مع طبيعة الشخصية العراقية ، كما انه عمد إلى الامثــال العامية ، وكل هذا ساعد في تصوير الشخصيات ، وتجذير المرجعيــة الواقعيــة المرتبطــة

---

(١) الرواية ، ٢/٥٤٨-٥٥٠ .

(٢) ينظر : الرواية ، ١ ، مناص الاشارة .

بمرحلة تاريخية محددة ، وفي مشهد حواري سنعرض لهذا النمط ، اذ يـدور الحـوار بـين (حسون) وبعض رواد قهوة الشط .

"استراح قليلا ، ثم تابع : وبنص هذي الخيل حصان اسود مثل الليل ، ومنو راكبه ؟

وسمع اجابات سريعة :

- طبيعي هذا حصان الآغا برق !

- لا هذا حصان عزرا !

- يا جماعة وين رايحين ؟ هذا حصان الباليوز !

هز حسون رأسه إلى الذي حزر انه حصان الباليوز ، ومن جديد سمع من يقول :

- اذا كان هذا حصان الباليوز ، فلازم يكون راكبه ابو الباليوز .

- يعني القنصل .

- او واحد من جماعته .

رد حسون وخرج الصوت من اعماقه :

- اللي راكب الحصان القنصلة ، الباليوزة !

- منو ، شنو ، شتقول ؟

- أي نعم اغاتي زوجة القنصل ، بدر الدجى ، ملكة الزمان ، صاحبة العز والصولجان ، هي الراكبة ومخيلة (...) .

وكاد يتابع بهذه الطريقة ، لكن سمع صوتا غاضبا :

- لا تدوخنا حسون ، لا تلقلق ، قول شنو اللي صار وخلصنا !

- واني على التيغة ، وظهري تسنده شجرة ، قاعد كأني امير ، والناس جواي تروج وتموج ، وبعد ما خلص السلام والكلام . وما ان وصلوا يمي حتى وقفوا ، دقـت المزيقـة : حركـة للامام ، وزفر كانه جريح ، ثم تدفق :

- مشى موكب القنصل ، وكل الناس وراهم . وما ان وصلوا يمي حتى وقفوا . هـي اللـي وقفت وتعالت الصرخات :

- الله ربك حسون !

- من مثلك حسون !

- هذي ما تصح بس للغانمين يا حسون !

– طمست بيك حسون ، الله ربك ، وبعد هذي الليلة ثلاثة ما راح ينامون : الله والخاتون وحسون !

– (...) حضر حالك حسون بآخر الليل راح تجيت عليك !

– شوف الفسقان ، شنو آخر الليل ؟ هسه لا بيه عليه بالدرابين تصيح وتنتخي : وينك عيوني حسون (...)

– يا ابو بشت بيش بلشت ... آي نعم بيش بلشت"[١] .

الحوار وعلى الرغم من طابعه الساخر ، يتبدى دالا نصيا ، يحمل دلالات ، ترسم وبوضوح الشخصيات وتكشف عن التنوع في ارض السواد ، وتساعد على محاكاة الحياة الواقعية في تلك الفترة التاريخية ، ويتبدى الحوار اولا ، هوية تعبر عن صاحبها (نمط تفكيره وسلوكه ومرجعياته) . ويحيل ثانيا على معان دالة على السخرية اللاذعة ، المتعلقة بتصرفات حسون ، واعتقاده (واهما) ان زوجة القنصل وقعت في حبه . وبذلك يكون الخطاب قد حرص ان يكون الحوار معبرا عن الموقف باكمله ، راسما العلاقات المتداخلة بين الشخصيات اولا ، وبين الشخصيات وباقي عناصر الحكي ثانيا .

- محاولة تركيب / ٣ :

العناصر الثلاثة (اسم العلم – الوصف – الحوار) ساهمت معا بوصفها علامات لغوية ، في رسم وتحديد الشخصية والتعبير عن افكارها ورؤاها ودرجة وعيها للعالم الخارجي ، وتضافرت هذه العلامات الثلاث في انتاج معان متعددة تكشف عن صورة الشخصية في نص الثلاثية ، بدءا بالاسم الذي اعطى لها تميزها الاول في العالم المتخيل ، ومن ثم الوصف الذي يعمل على بيان حركية الشخصية وعدم ثباتها وتحولاتها والتغيرات التي تصيبها ، وقد تجلى هذا العنصر مرتبطا بالتقنيات الزمنية (السرد الاستذكاري) ، وبعد ذلك جاء الحوار المباشر ليكشف صراحة وامام القارئ عن التنوع البشري والثقافي والاجتماعي في ارض السواد ، بتجذير هذه الشخصية في واقعها عن من خلال استخدام اللهجة العامية ومزجها بالفصحى لتضمن للواقعي ان يتقاطع ويتداخل مع المتخيل في خطاب واحد .

---

(١) الرواية ، ٢/١٠٦-١٠٨ .

الفصل الرابع

العلامة الثقافية

مدخل :

من العلامة الطبيعية إلى العلامة الثقافية :

الثقافة مفهوم عام وعائم ، يتأرجح تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معين ، ويحيط بعوالم مختلفة (الفن – الخيال – الافكار – ... الخ) ، ولهذا يستعصي تعريفه بكليته وشموليته "ما لم يدخل المرء في ضرب من التخمين الافتراضي ، الذي هو نفسه افراز ثقافي"(١) .

ومن المحاولات التي أسست لفهم الظاهرة الثقافية ، العمل على وضعها (الثقافة) في مجال يقابل مجال اللاثقافة ، على اساس ان الانسان يعيش في عالمين (الطبيعة – الثقافة) ، ومن آليات عمل الثقافة تحويل ما هو طبيعي إلى نظام سيميائي ، إذ ان لكل ثقافة نظامها السيميائي الخاص بها ، وهي تعمل على تحديد ذاتها والحكم على الآخرين من خلاله(٢) .

وهناك سبل عديدة لتحديد وفرز الثقافي عن اللاثقافي ، وهي ترتد إلى أمر واحد وهو "ان الثقافة في مقابل اللاثقافة تبدو نظاما من العلامات ، وعلى وجه التخصيص فإن الامر واحد إذا تحدثنا عن مقومات الثقافة باعتبارها نتاج الانسان في مقابلة الوجود الطبيعي ، وبوصفها نتاج اصول متفق عليها في مقابلة النتاج الطبيعي التلقائي أو غير المتعارف عليه ، وإذا تحدثنا عنها باعتبارها قدرة على تكثيف الخبرة الانسانية في مقابلة الخاصية البدائية للطبيعة ، وفي كل حالة من الحالات السابقة فاننا نتعامل في الحقيقة مع وجوه مختلفة للجوهر السيميوطيقي للثقافة"(٣) .

ويرى (امبرتو ايكو) ان الثقافة لا تنشأ وتتحدد الا عندما تتوفر شروط ثلاثة(٤) :

١. عندما يسند كائن (مفكر) وظيفة جديدة للشيء الطبيعي .
٢. عندما يسمي ذلك الشيء ، بوصفه يسند إلى شيء ما ، ولا يشترط في هذه التسمية ان تقال بصوت مرتفع أو ان توجه للغير .
٣. عندما يتم التعرف على ذلك الشيء بوصفه شيئا يستجيب لوظيفة معينة وله تسمية محددة ، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وانما يكفي مجرد التعرف عليه .

---

(١) دليل الناقد الادبي ، ٧٣-٧٦ .

(٢) القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، ١٧ .

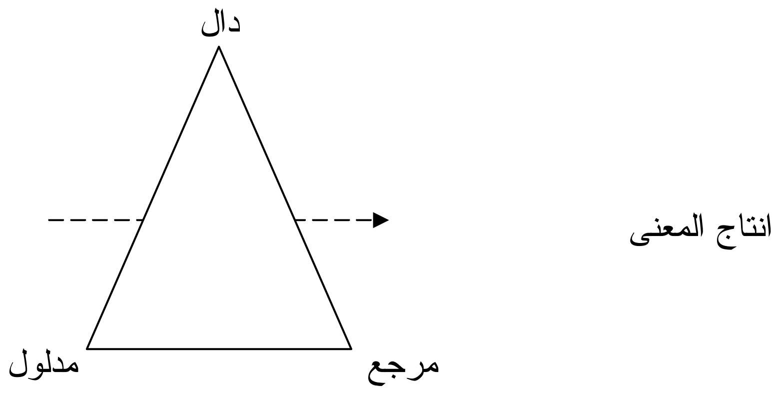
(٣) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، يوري لوتمان – بوريس اوسبنسكي ، ت : عبد المنعم تليمة ، ٢٩٧ ضمن كتاب (أنظمة العلامات) .

(٤) نقلا عن : دروس في السيميائيات ، ٨٦ .

ان عمل الثقافي على تحويل الطبيعي إلى نظام سيميائي ذي شفرات محددة وخاصة به ، من أولويات (سيمياء الثقافة) ، والتي تعد الاتجاه الثالث من الاتجاهات السيميائية الرئيسة ، التي انبثقت نتيجة لتلاقي وتضافر الفلسفة الماركسية ، والبحوث والدراسات اللغوية الحديثة ، فكانت انطلاقة سيمياء الثقافة في روسيا مع جماعة (موسكو – تارتو) على يد مجموعة من الباحثين: يوري لوتمان – بوريس اوسبنسكي – ايفانوف – توبوروف . وفي ايطاليا : امبرتو ايكو – وروسي لاندي .

ويرى اصحاب هذا الاتجاه ان العلامة لا يمكن ان تكتسب دلالاتها لا من خلال وضعها في اطار ثقافي ، ويمكّن الظواهر الثقافية المختلفة من ان تصبح موضوعات تواصلية وانساقا دلالية[١] .

وبهذا تختلف هذه الطروحات التي يقدمها اصحاب هذا الاتجاه مع طروحات سوسير ومن بعده بارت ، في عدّ العلامة ثنائية المبنى (دال – مدلول) ، بل تصبح لديهم ثلاثية (دال + مدلول + مرجع) :



وتقترب المفاهيم التي يقدمها هؤلاء من طروحات (بيرس) ، الذي جعل من العلامة ثلاثية المبنى ، مع التأكيد على اهمية المرجع ، على اساس ان العلامة ليس لها أية قيمة دلالية في حد ذاتها ، وانما تكتسب تلك القيمة حينما يمكن ان تحول أو ترجع إلى شيء ما[٢] .

---

(١) السيميوطيقا حول بعض المفاهيم ، سيزا قاسم ، ٤٠ . ضمن كتاب (أنظمة العلامات) .

(٢) مفهوم المرجعية واشكالية التأويل ، محمد خرماش ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع(٩) ، ١٩٩٧، ٣٥ .

لذلك كان علم العلامات عند (بيرس) "يحفل بنوع من التحليل الثقافي يعاكس التحليل المألوف فيما بعد الحداثة المؤسس على تراث سوسير"(١) .

وقد لخص بعض الدارسين اهم الافكار التي عني بها اصحاب هذا الاتجاه ، وخاصة تلك التي عرفها اصحاب التيار الروسي :

١. لا تقوم الانظمة السيميائية المنفصلة باداء وظيفتها الا على اساس من الوحدة ، أو مساندة كل منها للآخر ، وعلى الرغم من انها تتضمن ابنية عضوية جوهرية ، فليس لأي من هذه الانظمة آلية تجعلها قادرة وحدها على القيام بوظيفتها الثقافية .
٢. يمكن ان تشكل ثقافات عديدة وحدة بنائية أو وظيفية ، وذلك من منظور سياقي اوسع (عرقي ، جغرافي ، أو أي سياق آخر) .
٣. يستخدم مصطلح (النص) بمعنى سيميائي محدد ، يجعله ينطبق لا على الرسائل بالمعنى اللغوي العادي فقط ، بل ينطبق على أي حامل لمعنى (نصيّ) متكامل .
٤. النص قد يعامل على انه علامة متكاملة ، وقد يعامل على انه مجموعة متوالية من العلامات .
٥. تكتسب مشكلة قواعد المرسل ، وقواعد المرسل اليه في عملية الاتصال الثقافي اهمية خاصة .
٦. يمكن من وجهة نظر علم العلامات عدّ الثقافة مجموعة من الانظمة السيميائية الخاصة المتدرجة ، أو يمكن عدّها كما من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف أو عدّها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص .
٧. ان المشاركين في عملية الاتصال لا يبدعون النصوص فقط ، فهذه النصوص تحتوي ذاكرة هؤلاء المشاركين وتتضمنها ، ولذا يؤدي استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى إلى اشاعة بعض انماط السلوك وبثها(٢) .

---

(١) بعد الحداثة (صوت وصدى) ، ٢١٧ .

(٢) نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية) ، اوسبنسكي – ايفانوف – لوتمان – بيايتجورسكي – توبوروف ، ت : نصر حامد أبو زيد ، ٣١٨ – ٣٤٤ . ضمن كتاب (انظمة العلامات)

وينظر : – شفرات الجسد ، ٥٤–٥٥

– محاضرات في السيميولوجيا ، ٦٢–٦٦ .

ان جوهر هذه السيمياء يقوم على ان الثقافة ذاكرة ترتبط بماضي الخبرة التاريخية للجماعة ، وبذلك تصبح الثقافة ظاهرة اجتماعية ، وسجل لتجربة الجماعة ، التي ترتبط بالضرورة بالذاكرة والخبرة(١) .

لذلك ستقوم الدراسة في هذا الفصل على مبحثين : الاول يعنى بالتناص بوصفه فعلا ثقافيا يرتكز على التراكم المعرفي لدى الانسان ومعتمداً على الذاكرة ، والثاني يعنى بالعلامات الاجتماعية التي تتشكل منها اغلب العلامات الثقافية ، وتساهم مع باقي العلامات (خاصة الشكلية) في بلورة البنية العلامية الكلية للنص .

(١) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ٢٩٨ . ضمن كتاب (انظمة العلامات) .

المبحث الاول
العلامات التناصية

لا يمكن الحديث عن المفهوم المعاصر للتناص ، دون المرور على مرجعياته الفكرية والنقدية ، التي تبلورت مع فكر (ميخائيل باختين) وتطورت فيما بعد مع جماعة (تيل كيل) .

تعد آراء باختين عن : الحوارية ، والرواية متعددة الاصوات ، التداخل ، الاساس الذي قامت عليه نظريات التناص ، ويرى (تودوروف) ان باختين عمد إلى قلب مقولة (بيفون) : الاسلوب هو الرجل ، إلى (الاسلوب رجلان) ليؤكد على الطابع الحواري بين النصوص ، والعلاقة التي تربط بين تعبير وآخر ، فلا يوجد هناك تلفظ مجرد من التناص ، وكل خطاب يعود على الاقل إلى فاعلين ، ومن ثم إلى حوار محتمل ، ويستبعد باختين العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية ، ويضع لها شرطا لتدخل هذه الدائرة ، بان يكون لها وجودا ماديا[١] .

التطور والاتساع لهذا المصطلح كان مع الاعمال النظرية لجماعة (تيل كيل) ، ففي نظرية هذه الجماعة يقدم (فيليب سولرس) اقتراحا مستعارا من باختين ، يؤكد فيه ان كل نص يلتقي مع مجموعة من النصوص ، يعيد قراءتها ويؤكدها ، ويحولها ويعمقها ، ويضع هذا النص المتعدد مقابل النص الجامد المسيج بقدسية شكله وفرادته[٢] .

بعد ذلك عملت (جوليا كرستيفا) على اخراج هذا المصطلح من دائرة جماعة (تيل كيل) ووضعه في "الاستخدام معتمدة على الاستبصار المعمق الذي استخلصته من ميخائيل باختين"[٣] .

وتحدد كرستيفا النص بانه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الاخبار وبين انماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ، فالنص إذن انتاجية وهو ما يعني :

---

(١) المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) ، ت : تودوروف ، ت : فخري صالح ، ٨٢-٨٤ .
وينظر : مسألة النص ، ميخائيل باخيتن ، ت : محمد علي مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٣٦) ١٩٨٥ ، ٤٨ .

(٢) نظرية التناص : ب.م دوبيازي ، ت : المختار الحسني ، الثقافة الاجنبية ، دمشق ، عن الانترنت : www.awu-dam.org

(٣) مفهومات في بنية النص ، ٨٦ .

أ. ان علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة اعادة توزيع (...) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة .

ب. انه ترحال للنصوص ، وتداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[١] .

وتقدم كرستينا مصطلح التناص مرادفا ومن ثم فيما بعد بديلا للايديولوجيم ، فالتناص لديها "فسيفساء من نصوص أخرى ، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[٢] ، اما الايديولوجيم والوحدة الايديولوجية فهي "تلك الوظيفة التناصية التي يمكننا ان نقرأها مجسدة في مختلف مستويات بنية كل نص ، والتي تمتد عبر مسره وتمنحه سياقاته التاريخية والاجتماعية"[٣] .

القضية الاكثر اهمية في بحث كرستيفا في علم النص ، تأكيدها على الطابع السيميائي لمفهوم التناص ، والتقاطع داخل النص الواحد بين نصوص وثقافات متعددة ومختلفة .

يتحدث رولان بارت عن النص بوصفه جينولوجيا كتابات ، وطبقات متنوعة متضمنة داخل النص الواحد ، وبذلك يصبح النص مصوغا من كتابات مضاعفة ، وما هو الا نتيجة لتداخل ثقافات متعددة[٤] ، وهذا ما اصطلح عليه (بارت) بالنص الجامع "ان كل نص هو نص جامع تقوم فيه نصوص أخرى في مستويات متغيرة ، وباشكال قد نتعرفها قليلا أو كثير، وهي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة الراهنة ، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة"[٥].

---

(١) علم النص ، ٢١ .

(٢) نقلا عن : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، ٢١ . وينظر : الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغذامي ، ٣٢٠-٣٢١ .

(٣) في التعالي النصي والمتعاليات النصية ، محمد الهادي المطوي ، المجلة العربية للثقافة ، تونس ع(٣٢) ، ١٩٩٧، ١٩٨-١٩٠ . وينظر : علم النص ، ١٢٣ .

(٤) هسهسة اللغة ، ٨٣ .

(٥) نظرية النص ، رولان بارت ، ت : منجي الشملي ، عبد الله صولة ، محمد القاضي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع(٢٧) ، ١٩٨٨ ، ٨١ .

وينظر : درس السيميولوجيا ، رولان بارت ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، ٨٧ .

ويضع م . ريفاتير حدّاً للخلط (على وفق مفهومه الخاص) بين تـداخل النـصوص ، والتناص الذي هو "مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءتـه قرابة ، وهو مجموعة النصوص التي نستخدمها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"(١) .

اما مصطلح تداخل النصوص فما هو الا ظاهرة تعمل على توجيه قراءة النص وتحدد تأويله ، وهي مناقضة للقراءة الخطية(٢) .

ويقدم (جيرار جينت) بعض الملاحظات التي يحاول من خلالها ضبط عملية التناص ، إذ عدّ ان التناص هو من يمثل موضوع الشعرية لا النص "ليس النص هو موضوع الشعرية ، بل جامع النص ، أي مجموع الخصائص العامة أو المقالية التي ينتمي اليها كل نـص علـى حدة"(٣) .

وبهذا يصبح التعالي النصيّ هو جوهر الشعرية ، وينـصب اهتمـام جينـت عليـه "لا يهمني النص حاليا الا من حيث تعاليه النصي أي ان اعرف كل ما يجعله في علاقة خفية ام جلية ، مع غيره من النصوص"(٤) .

ويعمل جينت على تصنيف المتعاليات النصيّة إلى خمسة انماط رئيسة(٥) :

١. التناص ، وهو يحمل معنى التناص كما حددته كرستيفا ، وهو خاص لدى جينت بحضور نص في آخر (الاستشهاد ، السرقة وما شابه) .
٢. المناص ، ويوجد في العناوين الفرعية والمقدمات والذيول ، والصور ، وكلمات الناشر .
٣. الميتانص ، وهو علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر ، ويتحدث عنه (جينـت) دون ان يذكره .
٤. النص اللاحق ، وهي علاقة تحويل ومحاكاة تربط نصا لاحقا بنص سابق .
٥. معمارية النص ، وتتصل بالنوع الادبي ، شعر ، رواية ، مسرح ، وهو الـنمط الاكثـر تجريداً وتضمينياً .

---

(١) نقلا عن : تداخل النصوص ، هانس ، جورج روبريشت ، ت : الطاهر الشيخاوي ، رجاء بن سـلامة ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع(٥٠) ، ١٩٨٨ ، ٥٧ .

(٢) م.ن .

(٣) مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ت : عبد الرحمن أيوب ، ٥ .

(٤) م.ن ، ٩٠ .

(٥) نقلا عن : انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، ٩٧ .

وينظر : في المتعالي النصي والمتعاليات النصية ، محمد الهادي المطوي ، المجلـة العربيـة للثقافـة ، تونس ، ع(٣٢) ١٩٩٧ ، ١٩٤-١٩٦ .

ويحاول (سعيد يقطين) الافادة من منجز (جينت) ومن سبقوه ، ليقدم مصطلح التفاعل النصي ، بديلا عن المتعالي النصي ، والتفاعل النصي يقوم لديه على ثلاثة انواع رئيسة تستحيي تصنيفات جينت السابقة ، وهي[١] :

١. المناصة : وهي بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين .
٢. التناص : وهو عبارة عن عملية تضمين بنية نصية ما ، بعناصر من بنيات نصية سابقة.
٣. الميتانصية : وهي نوع من المناصة ، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا ، في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل .

ان عملية التناص (سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة) هي فعل ثقافي في الاساس ، تستند على التفاعل الذي ينشأ بين النصوص اللاحقة والنصوص السابقة ، على اساس ان المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص[٢] .

ان عملية قراءة نص ما ، على انه مجموعة من النصوص المتداخلة ، تعمل على تأسيس تعددية هذا النص بدلا من أحاديته و"تعددية النص تعني تشتت هويته ، وتبديد انظمته الدلالية والخيالية والايحائية بحيث تصير مرتبطة بغيرها من الانظمة في النصوص الغائبة"[٣] .

وهذا ما ذهب اليه (امبرتو ايكو) عندما تكلم عن (الكتابة التناصية)[٤] وصعوبة عزل النص عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربته لنصوص أخرى .

والرواية جنس ادبي متداخل ومنفتح على اجناس ادبية أخرى ، وله القدرة على احتواء النصوص السابقة والراهنة ، والتفاعل معها والافادة منها ، فهي جنس أدبي دائم التحول "ولا يمتلك قوانين قارة"[٥] ، لذلك يمكن تشبيه التناص الروائي بـ "فضاءات متنوعة من العلامات وذلك قصد ادراك وظائفه السيميائية"[٦] .

---

(١) انفتاح النص الروائي ، ٩٩ .
وينظر : تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج الحداثية ، محمد عزام ، ١٨-١٨٩ .
(٢) مفهوم التناص بين الاصل والامتداد (حالة الرواية – مدخل نظري) ، بشير القمري ، الفكر العربي المعاصر (بيروت) ع (٦٠-٦١) ، ١٩٨٩ ، ٩٢ .
(٣) مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، محمد أديوان ، الاقلام ، بغداد ، ع(٤-٦) ، ١٩٩٥ ، ٤٣ .
(٤) القارئ في الحكاية ، ١٠٢ .
(٥) مفهوم التناص بين الاصل والامتداد (حالة الرواية – مدخل نطري) ، بشير القمري ، الفكر العربي المعاصر ، ع(٦٠-٦١) ، ١٩٨٩ ، ١٠١ .
(٦) تداخل النصوص ، هانس ، جورج روبيريشت ، ت : الطاهر الشيخاوي-رجاء بن سلامة ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع (٥٠) ، ١٩٨٨ ، ٥٨ .

أولاً . التناص الأدبـي :

الرواية شكل أدبي مهيمن (في عصرنا) ومدونّة نصيّة ، ذات خواص "كرنفاليـــة"[١] ، تتحطم على تخومها "علاقات التراتب والوان الحواجز"[٢] ، وتعمل علـــى تكـسير الانــساق المنغلقة الجامدة ، وتبحث عن هوامش اضافية للالتقاء والاحتواء مع متغيرات العالم ، لـــذلك أضحت نصا مرنا يمتلك القدرة والقابلية على امتصاص ومن ثـم تحويـل بقيـــة المعـــارف الانسانية ، خاصة الاشكال الادبية المختلفة ، الرسمي منها والشعبي ، الـشفاهي والكتـــابي ، الزماني والمكاني ، فكانت الرواية اشبه بالحاضنة لهذه الاشكال والمعـــارف لقـــدرتها علـــى التحول باستمرار وعدم ثباتها على حال واحدة .

ونص الثلاثية يحفل بالكثير من التناصات الادبية ، منها الواضح الجلـــي ، والآخـــر الخفي المستتر ، ومنها ما يعتمد على المضامين ، وما يستند على طريقة البنـــاء ، وانمـــاط التناص الادبي في نص الثلاثية ، تقسم على قسمين رئيسين : الداخلي – الخارجي .

أ. التناص الداخلي (المقيّد) :

يرصد هذا النمط من التناص العلاقات التي تقوم بين نــصوص الكاتـــب المختلفـــة ، ويسمي (ريكاردو) هذا النمط من التناص بـــ (المقيّد)[٣] ، لاقتصاره على نتاج الكاتب فقـــط ، والتناص الداخلي يعني كذلك "ارتباط الاجزاء المختلفة للنص بعضها بـــالبعض الآخـــر"[٤] . فنصوص الكاتب اللاحقة قد تمتص النصوص السابقة ، أو تجاورها ، أو تتجاوزهـــا ، وقـــد يفسر بعضها البعض ، لضمان الانسجام بينها ، أو عكس التناقض القائم بينها كذلك .

وفيما يخص كاتبا مثل (عبد الرحمن منيف) له تجربته الحياتية والادبيـــة والـــسياسية الطويلة والغنية ، فمن المؤكد ان نصوصه تتحاور وتتجاور وان يحاول اللاحق الافـــادة مـــن السابق (عن قصد أو غير قصد) على اساس ان تجربة الكاتب (منيف) واحدة يحكمها (التشابه

---

(١) تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ع(٦٠-٦١) ، ١٩٨٩ ، ٧٨-٧٩ .

(٢) زمن الرواية ، جابر عصفور ، ٤٤ .

(٣) نقلا عن : انفتاح النص الروائي ، ٩٥ .

(٤) حول بويطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لادور الخراط) ، سيزا قاسم ، فصول، القاهرة ، مج(٤) ، ع(٢) ، ١٩٨٤ ، ٢٣٧ .

والاختلاف) ، وهذا ما ينطبق على خطابه الروائي المتنوع والمتعدد ، ومن المؤكد ان هذا الكلام لا يعني ان منيفا يحاول اجترار وتكرار تجربته الروائية ، ويدور في فلك ذات الموضوعات التي طرحتها الروايات السابقة ، بقدر ما يعني ان نصه الحالي يتداخل مع نصوصه الروائية السابقة على مستويين (البناء والدلالة) .

على مستوى الهيكل العام للثلاثية ، فهي تقترب في طريقة بنائها من (خماسية مدن الملح)[1] ، فكلاهما عمل روائي ضخم ، يرصد حكاية بناء دولة ، وتحولات مجتمع ، وتدخلات الاجنبي ، واشكالية علاقة السلطة بالشعب ، ويفيد من التاريخ المعاصر والحديث للمنطقة ، ومن المؤكد ان التشابه (الجزئي) على مستوى البناء ، يقابله تشابه (جزئي كذلك) على مستوى الدلالة ، لكن في مواجهة هذا التشابه ينهض الاختلاف الكبير على مستوى البناء والدلالة ، ويعتمد المؤلف في ذلك على آلية تناصية تضمن له المغايرة وعدم الوقوع في فخ التكرار ، وهذه الآلية هي : الامتصاص وهي تعتمد على "ان يتعامل النص اللاحق مع النصوص الأخرى بوعي حركي متجدد ، مع الاقرار باحترام (...) لتلك النصوص ، والاعتماد عليها في رسم الهيكلية العامة للنصوص مع اختلاف في التفاصيل ، وتنهض هذه الآلية بمهمتها الابداعية حينما تعتمد التشرب والتحوير ، أي ان يتشرب النص اللاحق معني وافكار النصوص الأخرى ويستقي منها ، فتكون له بمثابة المواد الخام التي يصنع منها ما يريد أو يقوم بتحويرها باتجاه المقصدية التي يهدف اليها النص ، فيكون النتاج منسجما مع هذه المقصدية"[2] .

يتأسس المتخيّل وينهض في الروايتين على التاريخي والسياسي ، في الخماسية للادانة وتسجيل حكاية النفط وتعالقاته مع السلطة ، وجعل السلطة النفطية رمزا للسلطات العربية جميعها "وانتهى إلى مجانسة الانظمة التي تعيد انتاج الهزيمة المتوالدة ، اشتق منيف (الرؤية الروائية) من الوقائع التاريخية ، ورأى مستقبلا عربيا منهدما ، فارتبك وارتدّ إلى الوراء وتعاطف مع زمن قيمي مضى"[3] .

---

(١) خماسية مدن الملح (التيه – الاخدود – تقاسيم الليل والنهار – المنبت – بادية الظلمات) ، عبد الرحمن منيف .

(٢) التناص في شعر العصر الاموي ، بدران عبد الحسين ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الاداب ، اشراف أ. د. عمر الطالب ، ١٩٩٦ ، ٣٩ .

(٣) عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع(٧٩) ، ٢٠٠٤ ، ٢٥ .

اما نص الثلاثية فيعتمد على الذاكرة الوطنية ، ومحاكاة الحاضر ، برؤيــة واقعيــة ، ترى ان مقاومة السلطات المهترئة ، هي السبيل الاول لمقاومة الغزو الاجنبي ، وهي كــذلك السبيل لاعادة الانسان إلى انسانيته وحفظ كرامته ، لذلك كان (قاسم الــشاوي) فــي الثلاثيــة استمرارا لــ (متعب الهذال) في خماسية مدة الملح ، فالاخير يختفي ويتحول إلى رمز لضمير ابناء الصحراء في مواجهة القمع والفساد وانتهاك القيم ، اما الاول فانه يختفي ولكنه يعود في نهاية احداث الرواية ليكون سندا للسلطة الوطنية في مواجهة الاجنبي ، ومــن امثلــة هــذا التناص بين الثلاثية والخماسية ، المتشابه على مستوين (البناء (بناء الشخصية) ، والمختلــف دلاليا "رغم انه لم يحب قاسم الشاوي يوما ، ولا وثق به ، الا انه لم يخطئ يوما فــي تقــدير قوته ، ما يمكن ان يضيفه لمن يكون إلى جانبه ، هذا ما جعل داود يحاول ، ويبذل جهدا لكي يكون هذا الرجل معه ، فقاسم من الجرأة وسعة الحيلة والسرعة ، بحيث يــشكل قــوة تغيــر الموازين ، وهذا ما دفعه لان يبعث اليه عدة رسل ، حاول في البداية ان يغريه ، وحاول في فترة لاحقة ان يهدده ، لكن قاسم لم يستجيب للاغراء ، ولم يخف من التهديد ، قال له داود مع واحد من الرسل : سعيد ما هو ابن عيشة يا قاسم ، وان تكون مع السلطان خير لك وانفع ان تكون مع الشيطان ، مع سعيد وحمادي وما يشابه من الاضراب ، فكر اول يوم ، وفكر فــي اليوم الثاني ، وفي اليوم الثالث ابعث مع الرسول الجواب . ولم يتأخر الرسول إلــى اليــوم الثالث . اعاده قاسم قبل ان ينقضي اليوم الاول ، مع كلمات شديدة الوضوح : ما تعودنا يــا داود ان نرمي ببير شربنا منه حجارة ، والى اليوم نتذكر افضال سليمان باشا علينا ، ويلــزم غيرنا الذين آواهم سليمان باشا من خوف واطعمهم جوع ان يتذكروه ويتذكروا اولاده"(١) .

هذا الدال النصي المجتزأ من الثلاثية ، ما هو الا انموذج ، قد يتقاطع مع دوال أخرى في خماسية مدن الملح(٢) ، وهو (ونماذج أخرى) يمثل طريقة بناء (شخصيات + احداث) لها ما يشابهها في الخماسية ، وبهذا نكون ازاء نمط تناصي على مستوى البناء لا على مــستوى الدلالة العامة للنص التي تختلف في الثلاثية عنها في الخماسية .

الانموذج الثاني لطريقة بناء الشخصية ، هو شخصية (الآخر الاجنبي) (ريتش) فــي الثلاثية ، والتي تتقاطع مع شخصية هاملتون مكتــشف الــنفط ، وعــالم الآثــار ، وعميــل المخابرات الامريكية في الخماسية ، وتتقاطع كذلك وتكاد تتماهى مع شخصية (بيتر ماكدونالد)

---

(١) الرواية ، ١/١٠٦-١٠٧ .

(٢) التيه ، ١٠٤-١٠٦ .

في رواية (سباق المسافات الطويلة) ومع ماكدونالد رجل المخابرات البريطانية القادم إلى الشرق لانقاذ شرف الامبراطورية العجوز ، وهو ذات الهدف الذي سعى اليه (ريتش) في ارض السواد ، وهذا ما يجعل من هذه الشخصية امتدادا لشخصية (ماكدونالد) ، ويتضح ذلك من خلال الكثير من الدوال النصية التي نجد لها شبها في (سباقات المسافات الطويلة) من خلال وصف الشرق : المناخ – التقاليد – العادات – الناس ، إذ يصف (ماكدونالد) الشرقيين "لا يمكن فهم هؤلاء الشرقيين بسهولة ، إذ بقدر ما هم بسطاء ، بقدر ما هم بغاية التعقيد والغموض ، حتى اقرب الناس اليك لا تستطيع ان تكتشف ما يدور في رأسه، إذ كثيرا ما تفاجئك تصرفاته وردود فعله ، لماذا يتصرف الناس بهذا الشكل ؟ لماذا تكون ردات فعلهم على هذا النحو ؟ (...) لا بد من التأكيد ان هؤلاء الشرقيين لهم طبائع خاصة وغريبة ، فهم اقرب إلى الحذر والارتياب ، يشكون كثيرا في كل شيء"(١) .

اما (ريتش) في ارض السواد ، فيقدم صورة قريبة من الصورة السابقة "هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجبولون بالفوضى والتناقض ، لا تميز فيهم الغني من الفقير ، أيهم الطيب وأيهم الماكر ومن هو الفرح ومن هو الحزين ، بل اكثر من ذلك تبدو عليهم الغبطة حين يوقعونك في خطأ كبير ، أو لم تسعفك فراستك بالمقدار الكافي لتحديد الصفات والمراتب"(٢) .

وفي مقطع آخر "بغداد مدينة خادعة ، هكذا قال ريتش لنفسه ، وهو عائد من ديوان الباشا ، فالعيون الصادّة ، والوجوه الكتيمة التي يمرّ بها لا تقول شيئا واضحا ، ومع ذلك تعبر عن الكثير . وإذا افترض سابقا انه اصبح على دراية بهذه المدينة وناسها نتيجة اقامته الطويلة ومن خلال المعلومات التي تصله ، يكتشف الآن انه لا يعرف الا القليل ، يكتشف ان افكار الناس وعواطفهم تغلفها طبقات سميكة من البعد والانكار والمجهول ، حتى لكأنه لم يعش هنا طوال هذه المدة"(٣) .

وفي مقطع آخر كذلك "– من الصعب فهم ردود فعل هؤلاء الشرقيين ، إذ بالاضافة إلى انهم لا يفصحون عن رأيهم بصراحة ، فإن وجوههم كتيمة ، واغلب الاحيان مضللة ، وبالتالي لا تعبر عن شيء واضح أو محدد بحيث لا تستطيع ان تقدر ما إذا كانوا موافقين أم لا ، هل هم سعداء ام لا ؟

– ولكنه كان يبتسم على الدوام ؟

---

(١) سباق المسافات الطويلة ، (رحلة إلى الشرق) ، عبد الرحمن منيف ، ٩٩ .

(٢) الرواية ، ٢٦٠/١ .

(٣) م.ن ، ٥٩/٣ .

– هذا جزء من المكر الذي يلجؤون اليه ، يسمعون ما نقوله لهم ، لكن لا تعرف ماذا سيفعلون ، بل وفي احيان كثيرة يفعلون عكس ما نتوقع !"[١]

ان هذا التكرار لدوال نصيّة في اكثر من عمل لمنيف لا يعني اجتراراً لافكار سابقة ، بقدر ما يفصح عن مقولة ثابتة في خطابه الروائي ، تعبر عن العلاقة بين (الأنا المحلية والآخر الاجنبي) ، ونظرة وموقف هذا الاجنبي إلى اهل البلاد ، وهي نظرة ثابتة لا تتغير بتغير الازمنة والامكنة ولا حتى الشخصيات ، لذلك كانت نهاية (ريتش) مشابهة للنهاية التي آل اليها مصير (ماكدونالد) في (سباق المسافات ...) فكلاهما كان انموذجا للاندحار البريطاني في الشرق في فترة زمنية معينة ، وتبديا في خاتمة المطاف أقرب إلى الحالمين المكسورين منهما إلى المقاتل المهزوم .

وبذلك عمّق تواتر الدوال النصية البعد العلامي لعملية التناص ، وابتعد بها عن التكرار والاجترار ليقترب من حركية الدوال التي رسخت واكدت على النسق الثابت في الرؤية التي لا تميل إلى التغيير .

من التناصات الداخلية الأخرى في الثلاثية ، بعض المقاطع التي تقترب في طريقة بنائها اللغوي من رواية (قصة حب مجوسية) ، وهذه المقاطع تختص بالعلاقة القائمة بين (نجمة) و(بدري) ، إذ تبتعد اللغة عن التقريرية والمباشرة وتقترب من اللغة الشاعرية الموحية[٢] .

فضلا عن التناص على مستوى البناء العام للرواية (الشخصيات) ، هناك تناص على مستوى المضمون ، و(التناص المضموني)[٣] ، يرتكز على المدلول أو المدلولات المتعددة والثابتة في أكثر من عمل ، فخطاب منيف الروائي يحمل اكثر من مقولة ثابتة ، حاول ان يغير في دوالها ولكن المدلول بقي واحدا . فروايات (سباق المسافات الطويلة – شرق المتوسط – الآن هنا أو شرق المتوسط ثانية ، حين تركنا الجسر – الاشجار واغتيال مرزوق) تعالج موضوعات متعددة : السلطة – القمع – القهر – الهزائم المتكررة – انكسار الاحلام – تصادم الوطني والاجنبي .

---

(١) الرواية ، ١٢٩/٣ .

(٢) م.ن، ٤٠٣/١–٤٠٥ .

(٣) التناص في شعر العصر الاموي ، بدران عبد الحسين ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الآداب اشراف أ.د. عمر الطالب ، ١٩٩٦ ، ١٢٥ .

وهذه الموضوعات نجد لها صدى في ثلاثية (أرض السواد) من التدخل الاجنبي إلى القمع الداخلي مرورا بالموضوع الذي شغل منيف وهو فشل مشروع النهضة ، إلى غيرها من التساؤلات التي يحاول ان يطرحها عبر خطابه الروائي ككل .

ب. التناص الخارجي (العـام) :

إذا كان التناص الداخلي قيّد اهتماماته بالعلاقات التي تنشأ بين نصوص الكاتب المختلفة ، فإن التناص الخارجي ، أو العام في اصطلاح (ريكاردو)(١) ، يهتم بعلاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب(٢) .

ونص الثلاثية لا يبدأ من ذاكرة مصفرة ، بل العكس ، فهو مثقل بذاكرة طويلة وغنية، حاول منيف ان يتعامل معها بوعي فني ، فكان نص (أرض السواد) بوتقة انصهرت فيها نصوص ادبية متعددة ، كان البعض منها ظاهرا عن طريق آليات تناصية (الاقتباس – التضمين – الاجترار) اما الاغلبية فقد اصبح من الصعب تحديدها وفرزها لاندماجها الكلي في نسيج نص الثلاثية ولاعتمادها على آليات تناصية ضمنت لها هذا التوازي .

المناص الشعري الذي أفتتحت الثلاثية به ، هو اول اشكال التفاعلات النصية ، التي تواجه القارئ بشكل مباشر ، وتعتمد على آلية التضمين ، وتتصف هذه المناصة الشعرية على وفق (يقطين) بما يأتي(٣) :

١. انها بنية نصية مستقلة بذاتها متكاملة ولها بداية ونهاية .
٢. عند الانتقال من النص (البنية النصية الأصل) إلى المناص (أو العكس) ننتقل من صيغة إلى أخرى ، ومن زمن الى آخر ، ومن فضاء إلى غيره .

ينهض المناص على اربع قصائد مختلفة لشعراء مجهولين ، يعودون إلى فترات زمنية مختلفة ، وقصدية الكاتب في أن يجعلهم مختلفين واضحة ، فيبدأ بشاعر سومري يقول:

"يا سومر ، ايها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت الراسخ الذي ينشر

---

(١) نقلا عن : انفتاح النص الروائي ، ٩٥ .

(٢) حول بويطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لادور الخراط) ، سيزا قاسم ، فصول ، القاهرة ، مج (٤)، ع(٢)، ١٩٨٤، ٢٣٦ .

(٣) انفتاح النص الروائي ، ١١٢ .

من مطلع الشمس إلى مغربها النواميس الإلهية بين جميع الناس ..."[١]

بعد ذلك يأتي شاعر بابلي ، يقول بعد ان دهمت البلايا ارض السواد :

"إني ، يا إلهي ، عبدك المنيب
أدعوك دعوة من اثقلته الذنوب
وقلبه يخفق أسى وحسرة
نظرة منك بها حياة المرء
فأنظر اليّ وهبني منك عطفا"[٢]

ومن ثم يقول احد الشعراء الغرباء بعد ان دمرّت المدينة :

"أيها الربّ ، أنانا ، لقد دمرت المدينة
كقطع الخزف المهشمّة ملأ اهلوها جنباتها
هدمت أسوارها وناح الناس
ناحوا عند البوابات العالية ، حيث كانوا يتنزهون (...)
ايه أنانا ، ان أور قد خربت واهلوها قد شتتوا"[٣]

اما نشيد النهوض من جديد ، فيأتي على لسان نرجال :

"ترتدي النور
وتحني رؤوس المتكبرين
قوية هي أياديك ، ورحب هو صدرك
وما ان تشع عظمتك الرهيبة
فإن المسئ والشرير لا بد ان يرتميا
في أصداع الأرض"[٤]

رثاء المدن العراقية القديمة في الاشعار السابقة ، يتعالق في البدء ، مع تاريخ هذه المدن التي حاول نص الثلاثية تسجيله في حقبة تاريخية لاحقة لسومر وأكد وأور ، فكانت المدن الحديثة/القديمة (بغداد/الموصل/السليمانية/كركوك/البصرة ...) ، والوظيفة الاولى

---

(١) الرواية ، ١/١١ .

(٢) م.ن .

(٣) م.ن ، ١٢-١٣ .

(٤) الرواية ، ١/١٣ .

للمناصات الشعرية تهيئة القارئ ، واستدراجه إلى موضوع الثلاثية ، فالاشعار توحي بالتاريخ المتكرر لهذه البلاد ، وفي ذلك اشارة مهمة لطبيعة (ارض السواد) التي تعيد اجترار تاريخها في حلقات متكررة (وتاريخ دوري)(١) يؤكد على ثنائيات : النور/الظلام ، الحضارة/التخلف ، البناء/الهدم ، الحياة/الموت ، الاشراق/الأفول ، وبهذا تعمل المناصات الشعرية على تجـذير الالم ، وتعميق الرؤية المأساوية التي تحكم هذه الأرض ولا تتغير بتغير الازمنة والشعوب ، وتصبح هذه المناصات اشبه بالنصوص المحيطة بالنص الاصلي ، والفضاءات الرمزية التي تؤرخ بالمتخيل والمرجعي لازمنة حضارية للعراق المغرق في القدم ، مانحا "هذا التوظيـف للنصوص الشعرية عبر ثيمات : التفاخر بالعراق/الأسى على البلايا التي داهمته/تدمير الغرباء لأور ... امتدادا في زمن الرواية (...) التخييلي ، ومهيأة بذلك لتقاطع مرجعي وجمالي"(٢) .

ان هذه العلامات الرئيسة التي تكونت عبر التفاعل النصي بين نص الرواية ومناصات اشعار المقدمة ، لا تنغلق عند هذا الحدّ ، بل تنفتح في آخر هذه المناصـات علـى علامـات أخرى تعزز من الثنائيات السابقة ، وتحيل على احداث الرواية بأكملها وعلى تاريخ العـراق وحاضره ومستقبله متخذة من اسطورة النهوض من تحت الرماد والدمار (طائر العنقاء) أساسا لها ومنطلقا جديدا لهذه الأرض ، وبذلك تتحدد هذه العلامات مع العلامات الـسابقة ، لتؤكـد على الثنائيات عبر تواتر نصيّ يتحد فيه التسلسل التاريخي مع المخيال السردي في التعبيـر عن تلك العلامات ، وتحيل اشعار المقدمة كذلك (ذات الطابع الرثائي المأساوي) على الاشعار العربية القديمة التي قيلت في رثاء المدن العربية ولا سيما مدينة بغداد .

من الاشكال التناصية الأخرى ، محاولة الكاتب ، تأسيس نصه على مرجعيات حكائيـة عربية والتأكيد على استلهام التراث السردي العربي القديم والاتكاء عليه في محاولـة لتحـديث وتأصيل الشكل الروائي العربي ، وتجذيره باعادته إلـى منابعـه الحكائيـة الاولـى ، وهـذه المرجعيات تتراوح بين الامثال الشعبية ، والحكايات الشعبية ، واساليب القص العربية القديمة .

من ابرز الاساليب التي اعتمدت الثلاثية عليها ما يسمى بـ (الخطوط المتوازية) التي تعرض لاكثر من خط سردي مع اختلاف أو تشابه الازمنة والامكنة والاحداث والشخصيات ، ويؤطر هذا النمط في بناء الحدث ، نمط آخر هو (التضمين) الذي يعتمد على تناسل الحكايات

---

(١) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد ، سعيد الغانمي، عن الانترنت .

(٢) أرض السواد بين المادة التاريخية والاخـراج الروائـي ، شـكير فيلالـة ، بحـث عـن الانترنـت : www.aljabriabed.com، critique.htm .

عن الحكاية الاصل ، الا ان التوازي هو المسيطر ، فكان الاعتماد على التداعيات الحكائية المرتبطة بانساق بنائية (حكائية) عربية قديمة تعود جذورها إلى حكايات الف ليلة وليلة ، ويعود الاهتمام بالانماط السردية العربية القديمة في نص الثلاثية إلى محاولات وجهود منيف في تأصيل الفن الروائي العربي ، ومحاولاته ايجاد صيغ حكائية عربية تتميز بالانفتاح على الآخر والتأكيد على انتمائها لجذورها العربية القديمة .

ان استعمال منيف لطرائق قص قديمة تزاوج بين التاريخي والمتخيل والرسمي والشعبي ، فهناك الاشعار العربية الفصيحة والعامية والمثل الشعبي والأهزوجة الشعبية ، كان مهما وضروريا لاثراء اللوحة الدقيقة والصادقة التي عبرت عن ارض السواد واحتوتها بـ (شخوصها – امكنتها – عاداتها – تقاليدها – مناخاتها ...) لذلك كان الاعتماد على اكثر من حكاية ترتبط بوشائج مختلفة ومتعددة ، وتفترق عنها في بداية احداث الرواية ، ثم تعود لتتقاطع معها في اوقات مختلفة .

وتتناص (ارض السواد) مع الكثير من الروايات العربية والعالمية ، فالثلاثية اعتمدت على سرد اكثر من حكاية ، وعلى وجهات النظر المتعددة ، وهذه طرائق بناء معروفة في الروايات العالمية ، ولكن هناك تناصات واضحة ، فنجد على سبيل المثال لا الحصر – ان القصة التي تتناول شخصية (زينب كوشان) تتقاطع في الكثير من تفصيلاتها مع روايات (فرانز كافكا) التي تضع الفرد (الهش) امام السلطة (القوية) بكل تجلياتها ، وتحاول ان تفصح عن القطيعة التامة بينهما ، فـ (زينب كوشان)(١) تكاد تشابه بطل (القلعة) فعلى الرغم من محاولاتها العديدة للوصول إلى السراي الا انها لم تفلح في ذلك ابدا ، وبقيت معظم الاوقات تدور خارج السراي باحثة عن منفذ للوصول إلى هناك "ما كادت ان تمر ايام على زينب وهي تدور على بيوت المحلة لاطلاع الجميع على الوثيقة ، وحتى تحول اسمها من زينب ملا ضيف إلى زينب كوشان ولان عددا من الخبثاء في صوب الكرخ سايروها وأيدوها ، فقد اضافوا على الكوشان تواقيع وأختاما كثيرة ، مما استدعى اضافة ورقة بعد أخرى ، إلى ان اصبحت الاوراق كومة ، حملتها زينب مرات عديدة للسراي كي تحصل على حقها ، وفي كل مرة يطلب ان تنتظر وان تحتفظ بالاوراق لكي تعرض على الباشا ! (...) يقول الذين يشفقون على زينب ، باعتبارها امرأة فقيرة ووحيدة ، وقد بلغت هذا العمر المتقدم ، انها يمكن ان تموت في ذات اليوم ، أو في اليوم الذي يليه ، لولا ان هذه القضية تشغلها ، وبالتالي تؤخر موتها (...) الآن بعد الاحداث التي وقعت ، ترفض زينب كل ما يقال ، وتفرض التسليم أيضاً

(١) ينظر : فصل – الشخصية – العلامة ، المبحث الاول، جـ. الشخصية الرمزية .

ورغم ان الحراس الجدد للسراي طردوها وطلبوا منها ان تبتعد عن البوابة ، فقد استمرت تذهب إلى هناك كل صباح ، وبدأ الحراس يتظاهرون انهم لم يروها ، أو لا تعني لهم شيئا أو خطرا"[١] .

ان احساس زينب بالانسحاق الدائم والهشاشة امام جبروت السلطة ، جعل منها تدور في حلقة مفرغة وبذلك يتحول النص – المتداخل في علاقة تناصية غير مباشرة مع نص سابق – إلى علامة مهمة في جسد الرواية تدلّ على ضعف الانسان العادي واغترابه امام سطوة الدولة ومؤسساتها المختلفة ، وتعمق الاحساس الفردي لدى المواطن بالقطيعة التامة الموجودة بينه وبين السلطة بكل تجلياتها .

ثانياً . التناص التاريخي والاسطوري والديني (مرجعيات التناص) :

تتداخل النصوص الادبية مع غيرها من النصوص غير الادبية ، ذات المرجعيات المختلفة والمحددة ، وهذا التداخل يكون في احيان كثيرة ضمن عملية واعية تحكمها رؤية جمالية يخطط لها الروائي مسبقا ، فالاتكاء على التاريخي والديني والاسطوري تحكمه غايات كثيرة يتضح بعضها في نص الرواية ويغيب اغلبها ، لينفتح الخطاب الروائي على قراءات وتأويلات متعددة ، تفيد في بعض الاحيان من المرجعيات المتعددة المتواجدة في النص ، وتقترب في احيان أخرى من "كثافة النص ولذلك كانت القراءة السيميائية للنص الادبي قراءة منفتحة فهي تشكل سننها الخاصة بها ، وتؤطر نظامها وفق اتساع المعنى ذاته ، وتبني نظاما من خلف نظام وتكشف عن معنى من خلف معنى"[٢] .

ان الدلالة تنحصر في كثير من الامور بـ (مرجعياتها)[٣] ، إذ يعتمد في كثير من الاحيان في تفسيرها على هذه المرجعيات التي تمثل "الابعاد الاجتماعية ، والثقافية ، والتاريخية ، والسياسية والفكرية والجمالية التي تمثل الروافد والخلفيات الاساسية للنص الادبي"[٤] .

---

(١) الرواية ، ٦٧/١-٦٩ .

(٢) مفارقة النص الادبي لمرجعه ، نور الدين السيد ، ١٨٩ . ضمن كتاب (السيميائية والنص الادبي) .

(٣) اللغة والمعنى والسياق ، جون لاينز ، ت : عباس صادق ، ١٤ .

(٤) البدائل اللسانية في الابحاث السيميائية الحديثة ، رابح بوحوش ، ٦٨ . ضمن كتاب (السيميائية والنص الادبي) .

ان تعدد مرجعيات النص يمتد من النصوص إلى كل الظواهر الفنية وغير الفنية ، فـ (النص) ليس بمعزل عن باقي المعارف والنصوص بل ان وجوده يعتمد على التقاطع والتفاعل معها .

ان المرجعيات التناصية الاكثر وضوحا في نص الثلاثية ، هي التاريخية والاسطورية ومن ثم الدينية بنسبة اقل ، وقد يكون لهذه المرجعيات حضور مادي مباشر ، أو غياب يتجلى من خلال الحضور الرمزي أو الايحائي .

أ. التناص التاريخي :

ينهض نص الثلاثية على احداث وشخصيات تاريخية تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر ، ويتقاطع مع هذا التاريخي في بناء الرواية ، المتخيل السردي ، وبما ان موضوعات (الشخصيات والامكنة ، وبعض الاحداث التاريخية) قد تم تناولها في فصول سابقة ، فاننا سنتوقف عند نماذج مغايرة ودالة على التناص التاريخي .

١. العنوان (ارض السواد) :

العنوان بنية لغوية اشارية اولية ، ترصد اللقاء الاول بين النص ومرسله من جهة ومتلقيه من جهة أخرى ، وبهذا يتحول العنوان إلى علامة تواصلية دلالية ، ونص أصغر يفارق أو يطابق النص الاكبر ، "وسيميائية العنوان تنبع من كونه يجسد اعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض اعلى فعالية تلق ممكنة ، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل"[(١)] .

والعنوان يدلّ على وضعية لغوية شديدة الافتقار[(٢)] ، لذلك يرتكز في فهمه على (النص) وعلى العلاقات وطبيعتها (مرجعية – رمزية – ايحائية – تناصية) ، ويرتبط هذا الفهم للعنوان بوصفه "مفتاحا اجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[(٣)] .

يسجل عنوان الثلاثية – في قراءة اولى – بنية تركيبية شديدة الافتقار وهشة ، لا تساعد على تحديد جنس الخطاب ومحتواه ، كما انه لم يعضد بعنوان فرعي يؤازره في

(١) سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، ٣٦ .

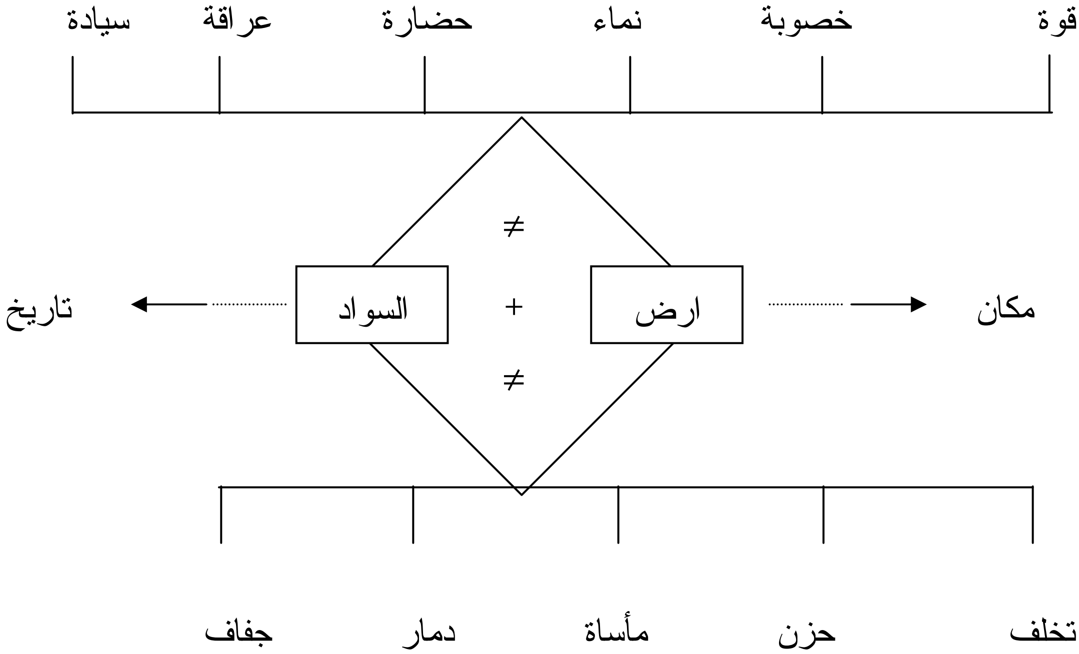
(٢) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي ، محمد فكري الجزار ، ١٩-٢١ .

(٣) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الامل) ، عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية ، فاس ، ع(٩) ، ١٩٩٧، ١٣٥ .

تحديد الدلالة المطلوبة من العنوان الرئيسي ، ولكن ما يلاحظ ان مناصات الناشر ساعدت في تحديد (هوية – تاريخ – مكان) النص فعملت موجهات للعنوان اولا ومن ثم للنص .

تحيل البنية العنوانية للثلاثية على معطيات خارج نصية يحكمها المرجع التـــاريخي ، فــ (أرض السواد) تتناص مكانيا وتاريخيا مع موقع وتاريخ العراق ، وقديما اشتهرت هــذه البلاد بهذه التسمية نسبة إلى خصوبة اراضيها وكثرة البساتين وخاصة تلك المزروعة باشجار النخيل ، مما يشكل واحة خضراء عند اطراف الصحراء العربية ، وهذه الدلالة (المكانيـــة) ، تبقى هشة ، ما لم تتقاطع مع تاريخ العراق ، الذي يؤشر ان خصوبة هذه البلاد جعلت منهـــا مركز استقطاب لاولى الحضارات الانسانية ، ومن ثم تعاقب أمم ودول وامبراطوريات عليها، هذا عن التاريخ الرسمي ، اما تاريخ سكان البلاد فيحيل بدوره على علامة شديدة الالتــصاق بـــ (العنوان) وهي (السواد) التي تؤشر في مدلولها الاول على الاحزان والمصائب والمآسي التي عاشت مع الانسان على هذه الأرض ، وكذلك على الخصوبة والنماء ومن ثم تحيل على السيادة (الحضارة) إذ كان اللون الاسود (راية) لاكثر من دولة اســلامية ولا ســيما الدولـــة العباسية التي كان شعارها السواد الدال على السيادة والقوة والمنعة والحضارة .

ان بنية العنوان شديدة الالتصاق بنص الرواية ، وتحيل مباشرة على موضـــوعاتها ، على الرغم من ارتباطها بفترة تاريخية محددة – الا انه وبتعاضد المتخيل الــسردي معـــه ، ينفتح على ثلاثة ازمنة (الماضي – الحاضر – المستقبل) ويصبح بينة اختزالية ، يعمل النص (نص الثلاثية) على شرحها وتفسيرها ، وهذه البنية تحمل في طياتها دلالات المفارقة ، عندما تشير في وقت واحد إلى (الحزن – المأساة – الدمار – الجفاف – التخلــف) و(الخــصوبة – النماء – الحضارة – العراقة – السيادة – القوة) كما في الترسيمة الآتية :



وبهذا تطرح بنية العنوان ذات المشاكل التي طرحتها البنية النصية الكبيرة من تعالق وتداخل التاريخي مع المتخيل ، والسلطوي مع الشعبي ، وتعايش الاحزان والافراح على هذه الأرض ، وتحاول قراءة الحاضر في مرآة الماضي لترسم وتحدد صورة المستقبل .

٢. المقدمة التاريخية :

يحتفي منيف في مجمل خطابه الروائي بما يسمى بـ (المناصات) التي تأتي على اشكال مختلفة ، لكن وظائفها واضحة ومحددة ، فهي تمهد للموضوع الاساسي الذي تطرحه الرواية ، وتفسر غموضه ، وغالبا ما تعامل منيف مع الوثائق في مناصاته فهو يصدّر (شرق المتوسط) بفقرات عن الاعلان العالمي لحقوق الانسان ، و(سباق المسافات الطويلة) بمقتطفات من اقوال ومذكرات رجال السياسة والجاسوسية الانكليزية ، اما (قصة حب مجوسية) فنلاحظ انها صدرت باشعار وامثال فارسية لها علاقة بمتن وموضوع الرواية .

اما ثلاثية (ارض السواد) فصدرت بمناص هو الاطول من بين المناصات الأخرى في رواياته السابقة ، فـ (حديث بعض ما جرى)[1] مقدمة تاريخية مختزلة من كتب تاريخية

(١) الرواية ، ١، ١٥-٢٤ .

متعددة ، وخاصة كتاب المؤرخ عثمان بن سند "مطالع السعود في اخبار الوالي داود" الذي يعد المؤرخ الرسمي للوالي (داود) وهذا ما يطرح اشكالية ما يسمى بـ (تاريخ السلطة الرسمي) بوصفه (محكياً حقيقياً)[1] مقارنة مع المحكيات التخيلية ، ويمثل كذلك نصا سلطويا تم انجازه تحت اكراهات سياسية وضغوطات مهيمنة ، واغراءات سخية قد تدفعه (النص) إلى منطقة التزلف والتزوير المقصود لبعض الحقائق والعمل على الغاء الثقافة المعارضة[2] .

ان (حديث بعض ما جرى) مناص يؤدي عدة وظائف في البنية النصية للثلاثية ، ففضلا عن تعالقه النصي (الفضاء – الشخصيات – الاحداث) ، مع النص الادبي ، وعمله فرشة تاريخية تمهد للقارئ للدخول في اجواء الرواية ، وخاصة القارئ الجاهل بتاريخ العراق في تلك المرحلة التاريخية ، وهي تلخص الاحداث السابقة لظهور داود ، وتفسر بعض الاحداث التي وقعت في بداية الرواية ولا يجد لها القارئ تفسيرا .

اما الدلالة الاهم المنبثقة من استعمال هذا النص التاريخي في بنية الرواية فتعود إلى اشكالية (تاريخ السلطة والتاريخ المغيب أو تاريخ المهمشين) ، فمنيف يقدم للقارئ في بداية الرواية (التاريخ الرسمي/السلطوي) بلا تدخل منه الا في حدود الاختزال والاختيار المقصود ثم يعمد بعد ذلك إلى وضع النص المضاد للنص الرسمي (كتابة التاريخ روائيا) وهو النص المعارض (المتخيل) الذي يقدم تفسيرات أخرى ويفتح مجالات لقراءة وتأويل التاريخ ، ويعطي بعدا علاميّاً للنص (نص الرواية) ، عندما يكشف عن احادية التاريخ الرسمي وتعددية وانفتاح الخطاب الادبي الروائي ، وهو بذلك (يضمن) في المتخيل قطعة من التاريخ ليجذر هذا المتخيل في الواقع ، وفي ذات الوقت يمنح هذا التاريخي ابعادا فنية بتقاطعه مع المغيب ، ويفتح اجواء الثلاثية (المحصورة بالقرن التاسع عشر) على الحاضر والمستقبل .

ب. التناص الأسطوري :

لم تنشأ الرواية عن فراغ ، بل أفادت من اجناس ادبية (حكائية) كثيرة ، وكانت لها جذور سردية موغلة في القدم ، تعود اصولها إلى الملاحم والاساطير والحكايات الشعبية[3] .

---

(١) من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل ، بول ريكور ، ت: محمد برادة – حسان بورقية ، ١٣٥ .

(٢) النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والهرمنيطيقا ، ابراهيم القادري بوتشيش ، علامات ، المغرب ع(١٦) ، ٢٠٠١، عن الانترنت موقع سعيد بنكراد ، saidbengrad.free.fr.

(٣) ينظر : – الاسطورة والرواية ، ٧-١٠ و ٣٠-٣٤ .
– نظرية الرواية ، جورج لوكاش ، ت : الحسين سحبان ، ١٤٢ .
– الملحمية في الرواية العربية ، ٢٩ – ٤١ .

وهذه العلاقة المرجعية بين الرواية وجذورها القديمة ، لم تنقطع حتى الآن ، بل استثمرت ووظفت في النصوص الروائية على المستويين البنائي والدلالي ، لذلك بقيت الرواية تحمل في طياتها ملامحا ونزعات اسطورية وملحمية .

وفي خطاب منيف الروائي هناك ملامح اسطورية واضحة في روايات (خماسية مدن الملح) (شرق المتوسط) (النهايات) ، ومتوارية في الأخرى ، ولكنها موجودة ومنسوجة بدقة ، إذ تصبح جزءاً من نسيج النص العام ، يصعب فرزه وتحديد ملامحه وجذوره ، الا انه واضح الدلالة ويخدم فكرة النص الاساسية ، لذا استعان منيف في (الثلاثية) بالاساطير والملاحم ليعمق من دلالات الافكار التي طرحتها الثلاثية ، وسنحاول ان نحدد تناصين مهمين اتكآ على المرجعيات الاسطورية والملحمية وحملا دلالات مهمة وواضحة في نص الثلاثية ، وهذان التناصان حملا شكل التناصات المضمونية .

١. الفيضان[١] :

تتقاطع حكاية الفيضان في الثلاثية مع الروايات الاسطورية والدينية (التي تدخل في باب التناص الديني) لحادثة الفيضان[٢] ، وعلى الرغم من ان الفيضان ظاهرة طبيعية لانهار ارض السواد في مرحلة ما قبل بناء السدود الا ان منيفا اضاف لهذه الظاهرة الطبيعية الكثير من الملامح الاسطورية لتتغير معها دلالاتها وايحاءاتها بما يخدم دلالات النص الكلية .

الفيضان (في نص الثلاثية) ظاهرة جبارة لا قبل للانسان ان يتعامل معها أو يردها ، لذلك فهو يدمّر كل شيء وينشر الهلاك والموت في الاماكن التي يمر بها ، ونجد ان الناس في ارض السواد يتحسبون جيدا لهذه الظاهرة التي يعلمون مدى سطوتها ودمارها ، لذلك يبتعدون عن الاماكن المنخفضة ، ويحاولون ان يحصنوا دورهم ومزارعهم "صحيح ان الفيضان يتعاقب سنة بعد أخرى ، كما تتعاقب الفصول ، ويتحسب له الجميع ويخافونه ، لانه إذا جاء قويا يقضي على البشر والحيوانات ، ويترك آثاراً على الزرع والبيوت ، الا ان املا يظل يخامر الكثيرين ، ويتحول الأمل إلى صلاة وتضرع ان يكون فيضان هذه السنة رحيما ، بحيث يصل إلى حد معين ثم يتراجع ، دون ان يجتاح ويدمر ، كما يفعل في بعض السنين ، هذا الامل يبقى ملاذ الناس ، مع احتياطات قليلة يلجأون اليها ، لان لا شيء يمكن ان يقف في وجه

(١) ينظر : فصل العلامة الزمنية ، البنية السردية الثالثة ، الوحدة الخاصة بالفيضان .

(٢) ينظر : مغامرة العقل الاولى (دراسة في الاسطورة – سورية وبلاد الرافدين ، فراس السواح ، ١٥٣ .

الفيضان إذا تجاوز حداً معيناً (...) ومع ان فيضان النهر يأتي عادة اوائل الربيـــع ، بعـــد ان يدب الدفء في الأرض ، وبعد ان تكون خضرة الزرع قد بدأت تملأ العيون والقلــوب فقــد يتقدم موعد الفيضان ، لكنه لا يتأخر كثيرا ، حين يتقدم يتشاءم الناس وتستبد بهم المخـــاوف لان معنى ذلك ان امطارا غزيرة هي التي عجلت بقدومه ، اما الثلوج في اعلى منابع النهر ، فلا تزال تنتظر دورها لتذوب ، وتنقذف إلى المجرى مع الوحول واغصان الاشجار ، وكل ما تصادفه المياه في طريقها الطويل"(١) .

يشكل الفيضان بمرجعياته الواقعية والاسطورية (الطوفانات البابلية والسومرية) علامة مركبة ذات دلالات مختلفة ، توحي في تجليها الاول وتناصها مع الاسطوري بـــ (التـــدمير) ومن ثم تؤشر على الفساد وما يتركه من عوامل في ظهور الدمار سواء أكان هذا التدمير ذاتيا (السلطة وتوابعها) أم خارجيا (العدو الأجنبي) وهذا التجلي للعلامة يتعالق مع التجلي الثـــاني الذي يتناص كذلك مع الاسطوري والديني ويوحي بـــ (التطهير) ومن ثـــم التجديـــد والأمـــل والبناء والوحدة والتضامن .

ويقحم منيف هذه الظاهرة (الفيضان) في اجزاء الرواية الثلاثة ، مما يوحي بطابعهـــا التطهيري / التدميري ، وبالطابع التكراري لها وتداخلها مع الرؤية المأســـاوية التـــي تحكـــم اجزاء الرواية .

٢. الرحلـة :

من الاشكال التناصية الأخرى التي تمدنّا بها الثلاثية ، التنـــاص مـــع الرحلـــة فـــي الاساطير والملاحم ومن المعلوم ان الرحلة تنشأ في الحكاية الاسطورية والملحمية (الاوديسا – كلكامش) نتيجة لصراع ذاتي أو خارجي ، يدفع البطل إلى مغادرة المكان الاصلي باحثا عـــن فضاءات جديدة تحقق له ما كان يصبو اليه(٢) .

وقد عرفت الرواية هذا الشكل التناصي ذا الملامح الاسطورية منـــذ (دون كيخوتـــه) حتى الرواية المعاصرة .

---

(١) الرواية ، ١، ٦٤–٦٥ .

(٢) ينظر : – قوة الاسطورة ، جوزيف كامبل ، ت : حسن صقر – ميساء صقر ، ١٩١–١٩٣ .

– هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي (كلكامش) ، ١٠٢ .

وفي الرواية رحلات كثيرة اهمها التي قام بها (ريتش) إلى الشمال وهي تأخذ شكل الرحلة الاسكتشافية ، ولكن الرحلة الاهم ، والتي تتقاطع دلاليا وبنائيا مع الاساطير والملاحم وتشكل بعدا علاميا واضحا ، هي الرحلة التي يقوم بها (بدري وسيفو) في نهر دجلة(١) ، وقد شكلت الرحلة لـ (بدري) طريقا للبحث عن (نجمة) ومن ثم بداية فهم جديد للأمور ، وقطيعة تامة مع السراي ، اما (سيفو) فقد تبدت له الرحلة فضاءً للبحث والتجريب ، ومن ثم التحول والتغيير "فجأة تفتحت روح سيفو . أو ربما انفجرت ، ولا بد ان تكون تلك الرائحة الملعونة ، والتي تختلف عن رائحة الجرف ، هي التي حركته ، خضته تماما ، وغيرت مسار الدم في عروقه (...) فجأة أحس بالخسارة والضياع ، وترافق ذلك مع الحزن حين تصور نفسه يترنح مثل دابة بين الجرف والشيخ صندل ، فمنذ ان فتح عينيه على الدنيا لا يتذكر الا انه يواصل هذه الرحلة الدائرية التي لا تنتهي ، رحلة عمياء إلى درجة لا يتصور ان عاشها ، كيف استطاع ان يواصل تلك اللعبة المجنونة ، وعيناه أغلب الوقت نحو الأرض بين الجرف وتلك البيوت التي لا يسمع فيها غير الشجار والشتائم"(٢) ..

هذا عن الرحلة الروتينية اليومية التي تتكرر بشكل دوري بين النهر وبيوت المحلة ، وترتبط بمهنته ، (سقاء المحلة) واستغرقت اغلب سنوات حياته ، اما الرحلة النهرية (التغيير/ البحث) ، فيصفها (الراوي) "سيفو بعد الرحلة النهرية ، وبعد ان سافر بدري إلى كركوك تغير اصبح انسانا مختلفا تماما ، حتى هو لا يعرف ماذا جرى له أو كيف ، اصبح نزقا ميالا للمشاكسة ، كما اصبح العمل الذي يقوم به عبئا ثقيلا اقرب إلى الهم (...) هل تغيرت رائحة الماء ؟ هل تغير شكل النهر ؟ يجزم سيفو ان شيئا ما تغير ، انه متأكد من ذلك ، فإذا كانت فصول السنة تغير لون الماء ، وبعض الاحيان مذاقه ، وإذا كان شكل النهر لا يثبت على حال إذ يتسع أو يضيق ، تعتكر المياه أو تصفو تبعا للامطار والفيضان الذي يأتي من بعيد ، ويقدّر ذلك من يعرف المواسم ، متى ترتفع مياه النهر ، ومتى يأتي الفيضان ، فإن الامر لسيفو اكبر من ذلك واخطر ، وقد أحس بذلك بجسده وروحه ، هذا ما جعله عصبيا ، ضيق النفس ، وما جعله يفكر بطريقة مختلفة عن أية فترة سابقة"(٣) .

---

(١) ينظر : فصل العلامة الزمنية ، البنية السردية الثانية ، الوحدة الاولى .

(٢) الرواية ، ١/٤٨٠-٤٨١ .

(٣) م.ن ، ٢/٧-٨ .

ان رحلة (سيفو) لم تكن مليئة بالمخاطر والمغامرات (مثل رحلة كلكامش) ولم يكن هو انسانا صاحب قدرات خارقة (نصف اله ونصف بشر) بل انسانا عاديا حاول ان يجد معنى لحياته التي ضاعت في مكان واحد (محلة الشيخ صندل) فجاءت الرحلة لتحدث هذا التغيير .

ان الرحلة بتعالقاتها الاسطورية والملحمية شكلت علامة بارزة ومهمة في نص الثلاثية ، وحددت بموجبها اشكال التغيير التي اصابت بعض الشخصيات ، والقطيعة التي اقامتها هذه الشخصيات بين ماضيها وحاضرها ، ومحاولاتها الانعتاق من الروتيني ، والاقتراب من اجواء/تجارب تحقق لها تصالحا مع ذواتها وانفتاحا على فضاءات مغايرة .

جـ. التناص الديني :

يحفل نص الثلاثية باشكال مختلفة من التناصات الدينية ، التي اندمجت وتداخلت في هذا النص ، وتختلف هذه الاشكال ، فمنها ما يأتي على شكل اقتباس مباشر لآية قرآنية أو حديث شريف ، ومنها ما تداخل مع الاخبار والحكايات الدينية .

فمن التناصات الدينية الواضحة في الرواية والمتقاطعة كذلك مع التناصات الاسطورية (تناصات الفيضان/الرحلة) فمن المعلوم ان القرآن الكريم (والكتب الدينية الأخرى) تطرقت إلى موضوعة (الطوفان وقصة النبي نوح (عليه السلام)[١] . وتحاول الرواية ان تمزج بين هذه التناصات ضمن رؤية فنية لتؤكد على فكرة التدمير ومن ثم التطهير ، اما الرحلة فتتناص مع رحلات واسفار المتصوفة[٢] ،التي تبتغي الحقيقة والتغير والتحول الذي يحصل بعد الشدة.

من التناصات التي تعتمد على الاخبار والحكايات والموروث الديني ما جاء في النص الآتي "بعد ان مرت اسابيع على الفيضان ، بدأت تسمع قصص من نوع غريب : قيل ان الكيخيا بعد ان قضى أياما في مراقد الائمة ، واشترك في رفع الصلوات والابتهالات ، رأى رؤى عديدة ، بعضها صالح وبعضها يدعو الى الخوف والتشاؤم ، وقد فسرت بضرورة ان يلتزم احد الامكنة المقدسة لا يغادره ، ولا بد من مواصلة الدعاء هناك ، لان بعد الشدة الفرج، إذ سوف يستجيب الله ويرفع الكرب عن الناس ، وقد احتار الكيخيا في اختيار المكان ، حتى فكر في الذهاب إلى سامراء ، وقال احدهم في تبرير هذا الاختبار ان هناك (جب الغيبة) وربما حان وقت ظهور المهدي المنتظر"[٣] .

---

(١) سورة هود ، من الآية ٢٥ الى الآية ٤٩ .

(٢) مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، محمود طرشونة ، فصول ، القاهرة ،مج (١٧)، ع(١) ، ١٩٩٨ ، ٣٣ .

(٣) الرواية ، ١٢٦/٣ .

يتقاطع هذا النص مع نصوص وافكار وامكنة دينية منها : الرؤية وتأثيراتها ، وانواع هذه الرؤية ودلالاتها المختلفة ، وهناك كذلك الامكنة المقدسة (مراقد الائمة) (جب الغيبة) المرتبط بالامام المهدي ، وهذه العلامات الدينية ترتبط بـ (الفيضان) وفكرة الرجل المخلص وكثرة الفساد والتدمير والتطهير وبهذا تعمل هذه العلامة الدينية على تعميق وترسيخ دلالات العلامة التي صاحبت ظاهرة الفيضان ، مما يعطي لهذه العلامة الرئيسة (الفيضان) امتدادا وسعة في نص الرواية ، وعمقا في تعدد واختلاف مرجعياتها ، وتعالقا مع اغلب العلامات الرئيسة والفرعية في نص الثلاثية .

- محاولة تركيب/١ :

استفاد نص الثلاثية من النصوص الادبية والتاريخية والاسطورية والدينية ، الكتابية والشفاهية ، الرسمية والشعبية ، واقام معها علاقات نصية على مستوى البناء ومستوى الدلالة ، وهذه العلاقات افرزت علامات تناصية تضافرت بدورها مع العلامات الشكلية في بلورة الدلالات العامة لنص الثلاثية الذي تبدى نصا مركبا من نصوص وحقول معرفية متعددة .

وقد اختلفت اشكال وآليات التناص فمنها ما اعتمد على التناص المباشر (الاقتباس – التضمين – الاجترار – الشرح ...) ومنها (وهو الغالب) ما اعتمد على التناصات غير المباشرة ، إذ تتوارى النصوص الاصلية ، وتذوب في نسيج النص الاصلي ، وتغدو عملية الكشف عنها صعبة ومعقدة .

وشكل التراث العربي بمرجعياته المختلفة واصوله المتنوعة ، المرجعية الاهم للتناصات في الثلاثية ، وجاء هذا الاتكاء على التراث العربي لما يمتلكه من خصائص حضارية وثقافية واجتماعية ، ولمحاولات منيف تأصيل الشكل الروائي العربي ورفده بانجازات هذا التراث .

وبسبب طبيعة بناء نص الثلاثية المعتمد بشكل كبير على التاريخ ، لذ فقد شكلت التناصات التاريخية الحضور الابرز من بين انماط التناصات الأخرى .

المبحث الثانـي
العلامـات الاجتماعيـة

عندما اقترح (دي سوسير) علما يدرس العلامات في كنف الحيـاة الاجتماعيـة[١] ، اعتمد في ذلك على معطيات عديدة أقرها على شكل ثنائيات ، من اهمها تمييزه بـين اللغـة (اللسان) والكلام ، وحدد عن طريقهما ، العلاقة الجدلية بين اللغة والمجتمع ، وعدّ (اللـسان) نظاماً علاميّاً (شفرات) ، سابقا الاستعمال الفعلي للغة ، وهو مجموعة انظمة تـسري علـى سائر افراد الجماعة اللغوية ، وهو بذلك يمثل الجانب الاجتماعي من اللغة بخلاف (الكـلام) الذي يمثل الجانب الفردي منها .

والعلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة داخلية جدلية ، فاللغة جزء من المجتمع ، بمعنـى ان الظواهر اللغوية هي ظواهر اجتماعية ، والاخيرة هي (جزئيا) ظواهر لغويـة[٢] . وهـذا التحديد للعلاقة بين اللغة والمجتمع دفعه إلى ان يقرر ان "اللغة منظومـة علامـات اودعهـا مراس الكلام في الجمهور المتكلم ، وان المنظومة ناتجة عن تبلور اجتماعي ، وان الطبيعـة الاجتماعية هي طابع داخلي للمنظومة"[٣] .

ان اللغة حقيقة اجتماعية تتأسس وتتبلور في ضوء الروابط والعلاقات الاجتماعية[٤]، ولا يمكن عزلها عن محيطها الخارجي ، وحتى لو تم ذلك العزل – على سبيل التجريد – فإن العمل الفعلي للغة يتم في نظام ثقافي عام ، وبما ان عمل الثقافة ، هو "تنظيم العالم حول البشر بنائيا ، والثقافة تلد فعل البناء وحركته ، وبهذه الطريقة فانها تخلق محيطا اجتماعيـا حـول البشر ، هذا المحيط الاجتماعي مثل المحيط البيولوجي ، هو الذي يجعل الحياة ممكنة ، لا من حيث هي حياة عضوية ، وانما من حيث هي حياة اجتماعية"[٥] .

---

(١) علم اللغة العام ، ٣٤ .

(٢) الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، نورمان فيركلو ، ت : رشا عبد القادر ، الثقافة الاجنبية ، دمشق ، عن الانترنت : www.awu-dam.org .

وينظر : فرديناند دي سوسير (اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ، ٨٥ – ٨٦ .

(٣) اللسانة الاجتماعية ، جولييت غارمادي ، ت : خليل احمد خليل ، ١٧ .

(٤) جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ، اينو دوزي ، ت : قيس النوري ، ١٨٢ .

(٥) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ٢٩٧ . ضمن كتاب (أنظمة العلامات) .

ان هذا الربط بين اللغة والمجتمع ، قد سبقته محاولات عديدة لـربط الفكـر والادب بالمجتمع ، على اساس ان العلاقة بين الفكر والمجتمع ، هي علاقة جدلية ، تتم علـى وفـق جدل خلاق ، وهذه العلاقة ليست احادية بل هي علاقة قائمة على التفاعل بـين المرجعيـات الاجتماعية والفكر ، على وفق القوانين الكلية والجزئية للوجود الانساني التاريخي وظـواهره المختلفة ، وهذه العلاقة مختلفة ومتفاوتة وذلك طبقا لنوعية العناصر المكونة لبنية الفكر فـي مرحلة معينة ونوعية الفكر ذاته[١] .

ان الدراسات التي رصدت علاقة الادب بالمجتمع قد انبثقت مع جهود (جان بانيـست فيكو) الذي عدّ الادب جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسية للدولة في كتابه (العالم الجديد) الذي ركز فيه على التطورات والعلاقات الاجتماعية وأثرها في نشأة واضـمحلال الاشـكال الادبية المتنوعة .

بعد هذا قدّمت (مدام دي ستال) كتابها (الادب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعيـة) ، ورأت فيه ان الادب صورة للمجتمع الذي يوجد فيه ، ومن ثم كان لنظرية (تين) موقعها الهام في تبلور النقد الاجتماعي ، وكذلك جهود (ماركس وانجلز) في هذا المجال عن طريق ربـط الادب بالواقع[٢] .

يعد (لوكاش) احد ابرز النقاد الذي حاولوا ارساء قواعد لـ (سوسيولوجيا الروايـة) ، ويعتمد لوكاش في نظريته على مفاهيم عدة : (الانعكاس) الذي يـنص علـى ان الادب هـو انعكاس لمجتمعه ، و(تغريب) الكاتب في المجتمع الرأسمالي ، و(الشمولية) التي تعبـر عـن المشكلات الايديولوجية والاخلاقية للمجتمع البرجوازي المحكوم بصراع الطبقات ، و(البطـل الاشكالي) الباحث عن القيم الاصيلة في عالم متفسخ[٣] .

وقد عمل (لوسيان غولدمان) على تطوير آراء (لوكاش) فـي البينويـة التكوينيـة ، وصاغ نظرية لا تتوقف عند حدود المضمون بل تتجاوزه إلى الشكل الادبي ، مؤكـدا علـى وجود فرق كبير بين "البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والاشكال ، ففي الثانية يظهر العامل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع وللوعي الجمالي ، بينما يكون عاملا اساسيا من عوامل هذا الوعي الجمالي في البنيوية التكوينية"[٤] .

---

(١) في المرجعية الاجتماعية للفكر والابداع ، محمد الطيب محمد ، ٧ .

(٢) المذاهب النقدية (دراسة وتطبيق) ، عمر محمد الطالب ، ١٦٨ – ١٦٩ .

(٣) نظرية الرواية ، ١٨–١٩ . وينظر : فضاء النص الروائي ، ١٣٦ – ١٣٧ .

(٤) المنهجية في علم الاجتماع الادبي ، لوسيان غولدمان ، ت : مصطفى المسناوي ، ١٢ – ١٣ .
وينظر : في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان) ، جمال شحيد ، ٧٩ .

وحاول كل من (باختين وبيرزيما) ان يرصدا علاقة الرواية بالمجتمع ، فالاول عـدّ العلامة اللغوية مركزا "للصراع والتناقض أكثر من كونها حيادية في تركيب معين : انها لـم تكن قضية سؤال عن (ماذا عنت الاشارة) ولكن مسألة التقصي عن تاريخها المتغير ، نظـرا لان الجماعات الاجتماعية المتصارعة والطبقات والافراد والحوارات قـد سـعت لتعـديلها واشباعها بمعانيهم (...) واحترم باختين ما يسمى بالاستقرارية النسبية للغة ، وانه لا يمكـن تحويلها إلى مجرد رد فعل لاهتمامات اجتماعية ، ولكنه أصر ان لا وجود للغة ما لم تتـأثر بعلاقات اجتماعية معينة"[١] .

اما (بيير زيما) فقد جمع في كتابه (من أجـل سوسـيولوجيا الـنص الادبـي) بـين سوسيولوجيا النص (النص بنية مستقلة) والسيميولوجيا (النص بنية تواصلية) وبذلك تـضافر كل من المظهر الاستقلالي والمظهر التواصلي من اجـل التعبيـر عـن القـيم والمعـايير الاجتماعية ، لذا تسعى (سوسيولوجيا النص الادبي) إلى تمثيل البنيات النصية بوصفها بنيات لسانية اجتماعية[٢] .

العلاقة بين الرواية والمجتمع ، علاقة تلازمية تفاعلية ، ويتأتى ذلك لكـون الـنص الروائي له القدرة على "تجسيد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من النص الشعري من خـلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي [متخيل] يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش"[٣] .

والرواية ارتبطت بشروط واقعها (شـكلاً ومـضموناً) فهـي "ممارسـة مـشروطة بزمانها"[٤] وتحمل الكثير من التناقضات الاجتماعية والايديولوجية للفضاء التاريخي الذي تمت فيه .

ان الرواية في الجزء المبكر من تاريخها كانت اقرب الـى سـير الحيـاة وعـرض لمجتمع[٥] ، وبقيت هذه الصفة/العلاقة على الرغم من الاشـواط التـي قطعتهـا الروايـة ، فالمجتمع يعد المرجع الرئيسي للنص الروائي الذي يتحول إلى "كائن اجتماعي فـور انجـازه لينتمي إلى الحركة الاجتماعية ويؤثر فيها"[٦] .

---

(١) مقدمة في النظرية الادبية ، تيري ايغلتن ، ت : ابراهيم العلي ، ١٢٦ .

(٢) فضاء النص الروائي ، ١٤١ .

(٣) انفتاح النص الروائي ، ١٤٠ .

(٤) دلالات العلاقة الروائية ، فيصل دراج ، ١١٩ .

(٥) مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، لوسيان غولدمان ، ت : خيري دومة ، ١٣ . ضمن كتـاب ، القصة – الرواية – المؤلف (دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة) .

(٦) مضمرات النص والخطاب ، سليمان حسين ، ٧٣ .

ان العلامة الاجتماعية تعمل في اغلب الاحيان على تنظيم الحياة الاجتماعية والدلالة عليها ، والدال في هذه العلاقة المرتبطة بـ المرجع ، هم (الافراد والجماعات أو العلاقات القائمة بينهما ، والانسان هو مادة العلامة وحاملها ، وهو الدال والمدلول في الوقت نفسه ، أي انه علامة ، فالحياة الاجتماعية لعبة يلعب فيها كل دوره الخاص[1] . وغالبية العلامات الاجتماعية تتصف بالتعليل والطبيعة الأيقونية "فليس صدفة ان يكون المرسل ، في الاتصال الاجتماعي حاملا العلامة ، وان يكون في الآن ذاته مرجع هذه العلامة ، ان هذا الانصهار الحاصل بين الذات والموضوع ، لا يمكنه الا ان يوفر تداخل أصول الوظيفة المرجعية والوظيفة العاطفية"[2] .

* العلامة الاجتماعية في أرض السواد :

ثلاثية ارض السواد ، رواية جماعية ، تعتمد على تعدد وجهات النظر ، وعلى الخطوط الحكائية المتوازية وهي اكثر من مجرد سيرة حياة لوالٍ معين ، أو سرد مرحلة معينة من تاريخ العراق الحديث ، وهي تبتعد قدر الامكان عن البطولة الفردية ، لتقدم بديلا لذلك ، وعيا جماعيا ، يتأسس على جملة قضايا فكرية وحضارية واجتماعية ، حاول منيف ان يعرضها برؤية فنية تنأى عن التسجيل التقريري .

اولاً . العلامة الاحتفالية :

وهي شكل من اشكال التواصل بين الجماعات ، إذ ان العلامة الاحتفالية/الطقوسية تبثها الجماعة باسمها ، وبذلك تكون هي في موضع المرسل لا الشخص الفرد ، ووظيفة هذه العلامات في الحياة ، خلق المشاركة الجماعية والتواصل بين الجماعات ، وتعبر كذلك عن تضامن الافراد وولائهم والتزاماتهم الدينية والقومية والاجتماعية ، كما أقرّت في مجتمع معين[3] .

---

(١) سيمياء التواصل الاجتماعي ، بيير غيرو ، ت : محمد العماري ، علامات ، المغرب ، ع(١٢) ، ١٩٩٩ عن الانترنت موقع سعيد بنكراد : saidbengrad.free.fr .

(٢) السيمياء ، ١٢٣-١٢٤ .

(٣) سيمياء التواصل الاجتماعي ، بيير غيرو ، ت : محمد العماري ، علامات ، المغرب ، ع(١٢) ، ١٩٩٩ عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد : saidbengrad.free.fr .

ويرصد نص الثلاثية مجموعة من الاحتفالات والطقوس التي يتداخل فيها المـوروث الشعبي مع الديني ، وتنبثق عنها مجموعة من الدلالات المختلفة .

وسنعرض لثلاثة نماذج مختلفة ، الاول يبين الاحتفال (الرسمي) الذي اقامته الـسلطة (العسكرية) بمناسبة الانتصار على تمرد الجنوب "أقيم احتفال ثان في القلعـة ، كـان هـذا الاحتفال مختلفا عن ذلك الذي اقامه الوالي . فقد جرى ليلا ، وضم العسكريين واصدقاءهم ، ودعي اليه عدد محدود من المسؤولين ، اضافة إلى جوقة من الموسيقيين والراقصات ، وغنى فيه واجاد : ثامر المجول ، كان اغلب العسكريين بملابس عادية بسيطة ، خلافا ليوم الاحتفال الكبير ، وان حرص بعضهم على وضع الاوسمة وتقلد السلاح ، اما باقي الحضور فقد تميزوا بالاناقة المفرطة والعناية باختيار الالوان والازياء ، التي تساعد دون ما خطأ كبير ، في تحديد مواقعهم الاجتماعية واهميتهم في سلك الوظيفة . اما النسوة اللواتي رافقـن ازواجهـن فكـنّ قليلات نسبيا ، بالمقارنة مع عدد الرجال ، وقد خصص لهن بهو واسع ، وهذا البهو بمقدار ما يعتبر مفصولا عن القاعة الكبيرة التي جرى فيها الاحتفال ، فانه مرتبط بها أفقيا ، حيـث لا يحجزه الا قاطع خشبي مشبك من احد الجوانب"[١] .

من اهم الصفات التي يتميز بها المقطع السابق – بوصفه بنية نصية دالـة وعلامـة اجتماعية – الطبيعة الأيقونية التي تجعل للنص اللغوي امتدادا ايقونيا متخيلا ، فضلا عن ذلك يتبدى الانسان (الشخصيات) مركز العلامة ، ويشكل طرفيهـا الرئيـسين (دال + مـدلول) ، وتتحول هذه البنية النصية ذات الطبيعة الايقونية إلى عنصر تقيين في هذه اللوحة المكتوبة ، لتتمظهر عند القراءة (عناصر التضمين) شيئا فشيئا .

يحمل النص السابق روح المفارقة ، فالاحتفال كان شكلا من اشكال الاتـصال بـين مجموعات معينة تنتمي إلى العالم السلطوي (العسكري) ، لكن هذا الاتصال كان يحمل دلالات الانفصال عن العامة (الشعب) ، فالاحتفال كان مقصورا على النخب السياسية والعسكرية .

من العلامات الدالة على الانتماء إلى مجموعة /طبقة معينة الملابـس (العـسكرية + المدنية) والاوسمة العسكرية التي تخلد زمن الانتصار ، والاسلحة علامة دالة بوضوح علـى الانتماء للطبقة العسكرية ، كذلك حفل النص باشارات وعلامات اجتماعية دلّت على وضـع المرأة في تلك الفترة التاريخية المحددة (بدايات القرن التاسع عشر) ، وعن التناسب بين عدد الرجال وعدد النساء في المناسبات العامة ، والمقصورة – المعزولة – التي اقيمت للنـساء ، تحمل معها دلالة عدم الاختلاط في المناسبات الا في حدود ضيقة .

---

(١) الرواية ، ٣٦١/١ .

ان النص (المكثف) محمل بالعلامات الاجتماعية ، التي يتناسل بعضها عن بعـــض ، وتكمل احداها الأخرى وتعمل على رسم صورة للمجتمع ، في زمن معين .

الإنموذج الثاني يقدم صورة لاحتفال ديني/شعبي (عيد الفصح) في مدينة الموصل "اما الالوان ، الوان ملابس النساء والاطفال ، وحتى الوان البيض المسلوق ، فقد فتنتها تمامـــا ، كانت زاهية متألقة وشديدة التنوع وكما قالت لريتش :

– ربما لا يتكرر مثل هذا المهرجان من الالوان في مكان آخر !

وريتش الذي هز رأسه موافقا ربما لم ينبته ، بما فيه الكفاية ، للألوان التي تشير اليها ماري ، لذلك تابعت :

– يبدو لي ان هؤلاء الناس البسطاء يختارون الوانهم ، إذ قد تبدو الوانها مباشـــرة ، وبعض الاحيان فجة ، لكن بمجموعها تظهر منسجمة وتناسب كل شيء حولهم ! نتيجة الفرح الداخلي الذي سيطر على ماري ، خاصة حين شاركت في احتفال اقيم في قرية مسيحية قريبة من الموصل ، ورأت مهرجان الالوان أيضاً ، ولكن كان يبدو في القرى اكثر زهـــوا واكثـــر التحاما بالطبيعة"(١) .

العلامة الاجتماعية الواضحة في هذا النص ، الارتباط الوثيق بين الانـــسان وعـــالم الطبيعة المحيط به ، وهذا الارتباط يصل إلى حد التماهي ، والعلامة الاجتماعية توثق من ذلك من خلال التركيز على الملابس (طبيعتها – الوانها – تعددها – عدم انـــسجامها – الالـــوان الزاهية – التألق) كل هذه العناصر التعيينية تشكل جزءا مهما في المقطع السابق ، له دلالالته التي تؤكد على الانتماء إلى عالم الطبيعة ، وهو انتماء غير مقصود في تلك الفترة بقدر مـــا فرضته ظروف تاريخية واجتماعية معينة ، فضلا عن ذلك يقدم المقطع رؤية مخالفة تتم عن طريق الآخر (ريتش/ماري) لهذا المجتمع الشرقي ،ومن ثم تتم مقارنته مع مجتمعاتهم الغربية.

ان هذا النص يطرح رؤية مغايرة للاحتفال والطقوس الدينية ، لذلك تتحول الملابـــس فيه من مجرد علامة دالة على وضع اجتماعي معين ، إلى علامة مركبة ، تحمل في طياتهـــا المعنى الاول (الدلالة الاجتماعية) وتدلّ كذلك على التماهي بين الانسان والطبيعة (المكان) ، وبهذا فهي تعبر عن التحرر والانطلاق والانتماء .

---

(١) الرواية ، ٨٢/٢ – ٨٣ .

الإنموذج الاخير ، يقدم احتفالا للنصر الذي تم احرازه في الفرات الاوسط ، وهذا الاحتفال يتداخل مع طقوس شهر رمضان ، فضلا عن كونه احتفالا شعبيا "خلال اسابيع قليلة امتلأت بغداد برنين الكلمات ، لم تبق ساحة ، لم تبق قهوة ، ولم يبق صحن جامع من الجوامع الكبيرة ، الا وانعقدت الاحتفالات ، وتوالى الشعراء ، وضجت الاجواء بابيات الشعراء من كل الاوزان ، ولان جزءا من هذه الاحتفالات اقيم في شهر رمضان ، وقد اختلطت تلك الليالي بالدعاء والشعر معا ، فقد تحولت إلى مهرجانات لا تخلو من المنافسة والتحدي ، كما اصبحت فرصة للسهر والسمر والذكريات ، واخذت تستقطب الناس الذي يأتون اليها من امكنة بعيدة لتبادل الزيارات ، لتبادل الاخبار ، وايضا لتمضية الوقت ، كي يذهبوا بعد ذلك لتناول السحور في بيوتهم ، ثم ليستيقظوا متأخرين في اليوم التالي"(١) .

يقدم النص بوصفه (علامة اجتماعية) ثلاث دلالات مرتبطة بـ الاحتفال الرسمي الذي اقامته السلطة ، الدلالة الاولى تؤكد على الانفتاح المصاحب للاحتفال الشعبي امام الفئات المتعددة من الشعب ، بينما كان الاحتفال الرسمي منغلقا الا على فئة محدودة ، الدلالة الثانية كذلك تقارن بين الحفلتين ، ففي الاولى كان الاهتمام بالغناء وجوقة الراقصات ، اما الثانية فتؤشر على الاهتمام بالشعر ومكانته في المجتمع العراقي ، اما الدلالة الثالثة فترتبط بالطقوس الرمضانية وما تفرضه هذه الطقوس من عادات وتقاليد مصاحبة لهذا الشهر .

ثانياً . الترتيب الطبقي :

تقدم الثلاثية رؤية واعية للمجتمع العراقي في بدايات القرن التاسع عشر ، وتحكم هذه الرؤية ثلاث علاقات متداخلة فيما بينها ، الاولى العلاقة بين (الوطني/الاجنبي – الشرق – الغرب) والثانية بين المركز (الحضر) – الاطراف (الريف – البدو) ، والثالثة تخص المركز (رصافة/كرخ – سلطة/شعب) ، العلاقة الاولى والتي تخص ثنائية (شرق/غرب) ، تدور حول مبدأ القوة/الضعف ، وتتجاور معه ثنائية أخرى (تحضر/تخلف) (الشعوب المتحضرة/ الشعوب الهمجية/المتوحشة) ، وهذه الثنائيات المرتبطة بالآخر الغربي بينت في الفصول السابقة وفي اكثر من موضع .

---

(١) الرواية ، ٨٣/٣ .

اما الثنائية الثانية والتي يركز عليها منيف في مجمل خطابه الروائي ، وخاصة في (ارض السواد) فهي تعتمد على تقسيم المجتمع (العراقي) على وفق الثنائية المعروفة (الحضر – البدو) ، ويقدم الخطاب الحضر وهم متمركزون في المدن وخاصة (بغداد) ، اما البدو فهم في الصحراء ، وهم مصدر قلق للدولة "قال داود لنفسه بعد ان توالت الاخبار عن قاسم ، ثم تأكدت : هؤلاء البدو يعرفون شيئا واحدا ، وقد اتقنوه لفرط ما أدمنوا عليه : اشغال الدولة ، انهم لا يعرفون الحرب ، صحيح انهم يقاتلون ، لكنهم لا يستطيعون التمييز بين النصر والهزيمة ، وربما لا تعنيهم هذه القضية ، فقط يريدون خصما ، حتى ولو كان وهما كي يحاربوه ، وبهذه الطريقة يشعرون بوجودهم وأهميتهم ، اما إذا غاب الخصم فعندئذ يأكلون انفسهم إلى ان يتلاشوا ، ويبدو انهم لا يريدون التلاشي على الاقل الآن"(١) .

وهذه الرؤية الخاصة للبدو تتعلق بالسلطة (داود باشا) ، اما (ريتش) فانه ينظر إلى سكان الاطراف على انهم جميعا من البدو ، حتى الاكراد "الاكراد بدو كذلك ، فإذا كان بدو العرب يسكنون الصحارى ، فإن بدو الاكراد يسكنون الجبال ، وكل زعيم منهم يفترض انه الاجدر ، ويجب ان يطيعه الآخرون ، والطرفان لم يصلا بعد إلى درجة يمكن ان يتحدث معهم بالقضايا السياسية ، لان السياسة بالنسبة لايّ منهما ، مجموعة من الطرائف والامثال والحكم الميتة"(٢).

صورة المجتمع العراقي يقدمها منيف في خطابه الروائي ، عبر ظاهرة الصراع بين البداوة والحضارة ، بين المركز والاطراف ، والدولة وحركات التمرد ، فالعراق مهد الحضارة، وفي الوقت نفسه مركزٌ للبداوة ، كذلك يخضع المجتمع العراقي "لنظامين متناقضين من القيم الاجتماعية ، قيم البداوة الآتية اليه من الصحراء المجاورة ، وقيم الحضارة المنبعثة من تراثه الحضاري القديم"(٣) .

وتعرض الثلاثية صورة للصراع الدائر بين الدولة وبين العشائر البدوية ، التي تميل إلى عدم الوثوق بمؤسسات الدولة ، والعلاقة القائمة بينهما قائمة على الشك المتبادل ، لذلك تعمل العشائر البدوية على تقويض سلطات الدولة بالتمردات المتكررة ، ان الصراع بين البدو

---

(١) الرواية ، ١/١١٤ .

(٢) م.ن ، ٣/١٨٣ .

(٣) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، علي الوردي ، ١٢ .

والدولة ، يمثل علامة اجتماعية مهمة تؤشر على التحولات الاجتماعية والتاريخية التي تصيب بنية المجتمع وتعمل على تحويله من طور إلى آخر .

ان ابراز هذه القيم أو الصراع بينهم يتم عند مقارنة مجتمعات المدن مع المجتمعات الصحراوية أو الريفية ، والمرتكزة على عدم الثقة بين الطرفين .

وعلى الرغم من ان الثلاثية تقدم مدينة (بغداد) مركزا للتحضر والمدنية والسلطة ، الا ان هذا المركز ينطوي على مفارقة ، فالمدينة ذاتها ، تقسم على قسمين ، الاول (الرصافة) وهو علامة على الحضارة والسلطة ، والثاني (الكرخ) علامة مكانية اجتماعية تنفتح على قيم الصحراء ، اكثر من انفتاحها على الجانب الآخر لمدينة بغداد ، وعن طريق محلات/ شخصيات (الكرخ) نرصد العلاقة بين السلطوي والشعبي ، ودائما ما تقوم هذه العلاقة على الشك بنوايا الطرف الآخر ، ويتحول هذا الشك في محاولة لعدم التماهي ، إلى السخرية من محاولات الآخر التقرب ، ونجد ذلك في الإنموذج الآتي :

"- مصر بذيك الفترة انقلبت ، تغيرت . ما ظل شيء بمكانه ، حتى الشوارع والملابس والاسماء تغيرت ، ما أقدر اقول احسن ام لا ، لكن اهم شيء : الغازيتا !

يعرف انه بهذه الكلمة الاخيرة يضع الناس امام لغز كبير . تتركز عليه العيون :

- شنو اللي قلته ، نعمان أفندي ، انه اهم شيء ؟

- الغازيتا ... أي نعم الغازيتا !

ويأتيه اكثر من صوت : شنو هذي البلية ، يا نعمان أفندي ؟ (...)

- بدل ما الواحد يسولف للثاني شنو صاير بالدنيا ، الغازيتا هي اللي تسولف ، تقول منو جا من السفر ، منو مات ، منو ترفع ، كل هذا مكتوب بالغازيتا ، والناس تقرأه وتفتهم .

لا تزال الفكرة مبهمة واكثر تشويشا عن قبل فيسأل احدهم :

- يعني مثل المنادي ابو الطبل ؟ (...)

- يعني مثل كتب التاريخ ؟

- لا يا معود هذي تحكي عن كل يوم بيومه ، شنو صاير وشنو راح يصير (...)

- وهذي المختومة على الكاغد تطلع مرة بالسنة ، بالشهر ؟

- لو راد نابلوين كان يقدر يطلعها كل يوم ، بس قال لروحه مرة بالاسبوع يكفي ! (...) .

- يعني صاحبنا نابليون جا لمصر حتى يعلم اهل مصر شعر العرب ودين الاسلام ؟

- لازم تعرف مولانا ، اهل مصر هم اللي يكتبون بالغازيتا !
- يعني كل واحد شايل ختمه وواقف بالسرا حتى يدمغ الكاغد ؟
- مولانا المكاين هي اللي تشتغل وحدها ، لا اكو مهر ولا اكو دفعة ! (...)

وتضج المجموعة بضحك صاخب في الوقت الذي يكون نعمان قد بدأ يستعد للمغادرة. كان لا يخفي ابتسامته ، ويقول في نفسه : اهل بغداد عينهم وكحة ، ما يصدقون الا اللي تشوفه عيونهم"[١] .

ثالثا . المهنة :

ترتبط هذه العلامة الاجتماعية ، بالعلامة التي سبقتها (الترتيب الطبقي) ، وكذلك بنمط الشخصية ، إذ يعتمد في توزيع المهن على مبدأ (التفاوت الطبقي) ، فتغدو المهنة اشبه بالبنية الاجتماعية المنغلقة على مجموعة معينة .

تعرض الثلاثية قمة الهرم السلطوي في المجتمع العراقي في القرن التاسع عشر ، ممثلا بالمماليك ، بدءاً بالوالي (داود باشا) ونائبه والموظفين العاملين في السراي ، وكبار ضباط الجيش ، وبهذا اصبحت المناصب العليا في الدولة حكرا لهذه الفئة التي حكمت العراق زهاء القرن والنصف ، ولا يقدم الخطاب الا إنموذجاً واحداً (لشخصية شعبية) حاولت اختراق هذا النسق السلطوي المنغلق (بدري الحاج صالح العلو) ، وانتهى هذا الاختراق – كما بينا سابقا – بمقتل هذه الشخصية ، ويؤشر ذلك على المساحات الضيقة التي تم فيها التقاطع بين شخصيات النسق السلطوي ، والشخصيات الشعبية ، وهذا يدل على نمط العلاقة القائمة بينهما ، والمؤسسة على الاقصاء والتدمير .

من النماذج الأخرى للمهن ودلالاتها الاجتماعية ، وارتباطها بطبقة اجتماعية معينة ، مهنة (الصراف) في بغداد ، إذ كانت مرتبطة فقط بالطائفة اليهودية "لو ان واحدا غيره كان مرشحا لمركز صراف باشي ورفض ، لبدأ الحرب فورا ، لكنه لم يفعل . حتى لما اراد ساسون ان يستدرجه إلى الحرب كان عاقلا ولم يستدرج ، قابل محاولات ساسون باعصاب باردة وكأن الامر لا يعنيه ، إذ كان يصدر عن قناعة اساسية : الحرب التي يؤقتها الآخرون ويدعونك لخوضها ، ستكون فيها مدافعا ، والدفاع اغلب الاحيان ، نصف خسارة ، أو خسارة

---

(١) الرواية ، ٢٥٥/١-٢٥٧ .

مؤجلة (...) كان يحس منذ وقت مبكر انه اولى من ساسون بمنصب صراف باشي ، لم يقل ذلك لسعيد باشا أو لحمادي مباشرة ، ولكن جعلهم يتأكدون انهم بحاجة ماسة اليه ولخدماته فهو يعرف كيف يكون موجودا ومفيدا في الوقت المناسب ، ولا يتردد في اتخاذ قرارات تكلفه مالا لا يستعاد ، ومع ذلك لا يتأخر في ان يقوم بها"[١] .

مهنة (الصراف) كانت محل نزاع بين شخصيتين في الرواية (عزرا وساسون) فكلاهما شخصية تحب المال وتعمل على جمعه وتوظفه فيما يخدمها ويخدم مصالحها الشخصية ، ومصالح الطائفة (اليهودية) ، لذلك نجد (عزرا) في خاتمة الرواية يتعاون مع (ريتش) القنصل الانكليزي لاجل الحاق الهزيمة بالوالي (داود باشا) وفي ذلك علامة على الارتباط بين المهنة والشخصية ، وبما يؤشر على الدور الذي لعبته تلك الطائفة في التآمر على البلاد .

من المهن الأخرى المرتبطة بشكل وثيق بالشخصية والمجتمع العراقيين ، يقدم الخطاب شخصية/مهنة (الاشقياء) في مدينة بغداد ، ووجود هذه الفئة في المدن علامة اجتماعية مهمة لفهم "طبيعة التوازن الاجتماعي في المدن العراقية (...) فهؤلاء كانوا يمثلون القيم الاجتماعية السائدة ، المحمودة منها والمذمومة ، انهم كانوا يحترفون اللصوصية في كثير من الاحيان ، ويفاخرون بسفك الدماء والاعتداء والسطو ، ولكنهم كانوا في الوقت نفسه ذوي نخوة وشهامة لا تضاهى"[٢] .

ان النص الادبي ليس بالضرورة وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، ولكنه يعمد إلى بعض الملامح القائمة على تصوير محلات وأزقة مدينة بغداد ، ونقل واقعها الاجتماعي بما فيه من أمور ايجابية وسلبية وبما يعكس حقيقة هذا المجتمع ، لذلك استعرضت الثلاثية انماطا لشخصيات متعددة تدل على التنوع والاختلاف ، وكان منها انموذج (الشقي) الرجل القوي المهاب الجانب الذي يعمل على تحقيق قيم العدل والمساواة ، بعد ان فشلت السلطة وفي ذلك علامة اجتماعية وتناصية مهمة إذ تؤشر على التراكم الاجتماعي لهذه الشخصية وارتباطها بحكايات ألف ليلة وليلة وقصص العيارين والشطار في مدينة بغداد "منذ الايام الاولى لحصار بغداد ، واسم هوبي يتردد على كل شفة ولسان ، رجال سعيد باشا يجدّون في طلبه ، بعد ان وضع حمادي جائزة لمن يقبض عليه ، والفقراء والضعفاء محتمون به ، ومحلة الشيخ عمر

(١) الرواية ، ١/٧٦-٧٧ .

(٢) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، ٣٣٦ .

تنام بعمق حين تعرف ان هوبي يدافع عنها ، ولا تتردد محلات أخرى في جانب الرصافة ان تطلب مساعدته فيلبيها . الجميع يخافونه ، وهو لا يخاف احدا ، حتى رجال الوالي يحـــاولون تجنبه ، إذ كان يصادف ان يروه بعض الاحيان ، لكنهم يؤكدون لانفسهم انه ليس هـــو بـــل واصبحوا في الاسابيع الاخيرة من ايام الحصار يبعثون اليه بضرورة مغادرة المكان الذي هو فيه ، لان وشاية وصلت السراي ، وسوف يداهم .

كانت تطلق على هوبي قبل الحصار القاب كثيرة : هوبي الأعور ، أبـــو القراقيـــع ، هوبي ورور ، واطلق عليه أيضاً هوبي عكس ، لان ضربة من كوعه يمكن ان تخلف اصابة دائمة ، وقد تقتل"(١) .

- محاولة تركيب/٢ :

ما يميز العلامة الاجتماعية في نص الثلاثية (أرض السواد) انها كانت متداخلـــة مـــع اغلب العناصر الأخرى (الشخصية – الزمان – المكان – التناص) فالشخصية في حدّ ذاتهـــا كانت علامة اجتماعية ، والمكان حدد موقع الشخصية في الهرم الاجتماعي ، وكانت دلالات الزمن الاجتماعية واضحة في نص الرواية ، اما التناص فقد تداخلت معه العلامة الاجتماعية، وكانت من اهم ركائزه وشكلت معه العلامات الثقافية في النص الروائي . ولتداخل العلامـــة الاجتماعية مع العلامات الأخرى في نص الثلاثية قمنا في هذا المبحث باختزالها إلى ثـــلاث علامات بارزة ، وهذا الاختزال كان مانعا للتكرار الذي كان يمكن ان يقع لو رصـــدنا كـــل المظاهر الاجتماعية التي شكلت علامات دالة في نص الثلاثية .

---

(١) الرواية ، ١٣٦/١ .

الخاتمــــة

ومما لا مناص منه في نهاية المطاف ان نعرّج على أهم النتائج التي خلص البحث اليها ، وقد تمثلت بما يأتي :

العلامة الروائية ليست رهينة بالملفوظ السردي (التقنية) فحسب ، بل بالعلاقات القائمة بين هذه التقنيات الشكلية والمضامين التي حملها النص الروائي ، لذلك جاءت هذه العلامة حاملة معها روح المفارقة التي تتسم بها الرواية ، وكانت (العلامة) اشدّ ميلاً نحو التركيب في أحيان كثيرة وانطوائها على اكثر من دلالة تعمل على تحريرها من القيود المعجمية والمرجعية .

هذه الخاصية التي اتسمت بها العلامة الروائية فرضت عليها طابعاً امتدادياً ؛ إذ لم تكن مرتهنة بمقطع سردي معين ، بل منفتحة على اجزاء الرواية بأكملها مما جعلها مليئة بدلالات متناقضة في أحيان كثيرة ، وبهذا فقد عملت على تعميق دلالة العلامة من جهة ، والطابع المفارقي للرواية من جهة أخرى .

هذا الامتداد والانفتاح في العلامة الروائية جعل منها علامة قابلة للتوليد وعدم الوقوف عند تخوم العلامة (الدلالة الواحدة) ، بل كانت هناك علامات اساسية عملت على ترسيخها وتعزيز دلالتها علامات ثانوية ، وهذا الطابع التوليدي فرض على العلامة روح التعقيد والتركيب .

انقسم الزمن في نص الثلاثية (أرض السواد) على نسقين مهيمنين :

الاول : نسق الزمن التاريخي ، والثاني : نسق الزمن المتخيّل ، والتقاطع بين النسقين هو من ولّد العلامة الزمنية التي كانت مرتهنة في الخطاب التاريخي بـ (السلطة) ، وهذه العلامة المحورية (الزمن التاريخي / السلطوي) احتوت على معانٍ متعددة أشار اغلبها إلى اكثر من معنى دلّ على (القوة – السلطة – القمع – القهر – الهزائم المتكررة – الانكسارات – الانتصارات – الهدم – البناء ...) وهذه المعاني تشكلت عبر تقنيات عملت على تكسير خطيّة الزمن المرتبط بالسلطة ، التي لم يكن فهمها للزمن بسيطاً وساذجاً ، إذ كانت تحاول التلاعب بهذا المكون للوصول إلى اهدافها ، وهذا ما اتسم به الملفوظ السردي الذي كان معتمداً على تقنيات وفرت له هذه الميزة ، فسيطرت الاستذكارات والاستباقات بانماطها المختلفة على تلك المقاطع ، مما أوجد حركة زمنية مزدوجة (طبيعية / جمالية) . وهذا النسق التاريخي حمل معه كذلك روح المفارقة ، عندما انقسم بين السلطة الوطنية ، والآخر الاجنبي، لتتعمق بذلك دلالة العلامة الزمنية السلطوية المؤسسة على الخطاب التاريخي الرسمي ، وتنفتح بحذر على الخطاب المتخيّل ، لكي لا تبقى أسيرة المعنى الأحادي .

النسق الثاني ، هو نسق الزمن المتخيّل ، الذي كان تابعاً بصورة أو بـأخرى للنسق الاول ، والتقاطع بينهما ، وهو من حدّد علامات اساسية في البنية الزمنية لنص الثلاثية ، كان من اهمها علامة (الحزن) التي كشفت عن صعوبة الالتقاء بين عالمين متضادين (السلطوي / الشعبي) وإذا ما تم ذلك فإن السلطوي سيعمد إلى تدمير الشعبي أو إلى تهميشه واقصائه ، وعلامة التقاطع بين زمنين متضادين (السلطوي ≠ الشعبي) حملت الدلالات ذاتها التي احتوتها علامة التقاطع بين (التاريخي ≠ المتخيل) وكلاهما أحال على علامات ثانوية عملت على تعزيز هذه الثنائيات المتضادة مثل (الرسمي ≠ المغيب) ، (الثبات ≠ التغيير) ، (الوطني ≠ الاجنبي) ، (التدمير ≠ التطهير) .

اما العلامة المكانية فقد تركزت في ثلاثية أرض السواد حول مكانين أساسيين ، الاول امكنة الوسط ، والثاني امكنة الاطراف .

وهذه الامكنة تأسست على علامات ، عملت على وسمها بدلالات خاصة بها ، فأمكنة الوسط (بغداد) التي دلّت على المركزية (السياسية – الجغرافية) ، حملت معها روح التركيب والمفارقة ، عندما انقسمت على مكانين اساسيين (سلطوي – شعبي) ، لتعمل هذه العلامة المكانية على تعزيز الثنائيات الضديّة التي تولدت عن العلامات الزمنية ، وجاءت علامة المكان السلطوي لتنطوي على دلالات متناقضة توزعت بين الوطني (السراي / القلعة) والاجنبي (الباليوز) ، اما علامات المكان الشعبي فقد كانت تعبر عن الكل عن طريق الجزء ، فعلامة البيت / المحلة كانت صورة لبغداد ومن ثم لأرض السواد .

وبهذا رسخت العلامة المكانية (امكنة الوسط) من الخاصية الامتدادية (انفتاح العلامة)، وغدت العلامة الروائية لا تتوقف عند حدود مكوّن معين ، بل تتحقق دلالتها باجتماع اكثر من عنصر يعمل على تعزيزها وصولاً إلى تكثيفها وتعميق دلالتها .

اما العلامات الدالة على امكنة الاطراف فقد حملت معها طابع الثنائيات المتجاورة وان اشارت إلى دلالات مختلفة ، فعلامة الشمال (الطبيعي – الأثري) دلت على الامتداد التاريخي لأرض السواد والتماهي القائم بين الانسان والطبيعة/الأرض . اما علامة الجنوب (الصحراء / الاهوار) فكانت ذات دلالات واضحة على التمرد والعصيان في وجه الآخر سواء أكان سلطة وطنية ام عدواً خارجياً .

تنوعت دلالات الشخصية بوصفها علامة فاعلة في نص الثلاثية ، فهذا المكوّن شديد الارتباط بالعلامات السابقة (الزمنية / المكانية) ، لذلك جاءت هذه العلامة معتمدة في تأسيس

معناها على علاقاتها مع العلامات الأخرى ، لتعمل فيما بعد على تعزيز تلك العلامات كونها شكلت امتداداً (شكلياً ودلالياً) لها ، وان حاولت الانعتاق من أسر هذه الدلالة من خلال نمط العلاقات التي أقامتها فيما بينها لتؤشر على توسع في معاني الشخصيات المختلفة المرجعيات (تاريخية – اجتماعية – رمزية) ، وعملت كذلك متعلقات الشخصية ولا سيما الاسم على رسم حدود جديدة للعلامة والابتعاد بها عن قيود الترابط الدلالي .

اما العلامة الثقافية بجانبيها ، العلامة التناصية ، والعلامة الاجتماعية ، وفرت للدراسة انتقالا من البحث عن المعنى من خلال التقنية الشكلية إلى محاولة بناء العلامة المتكاملة المعتمدة على (الشكل / المضمون) وصولا إلى معنى يحقق للنص الابتعاد عن الاحادية والانطلاق في فضاءات التعدد .

وهذا ما حققته العلامة التناصية وخاصة في التناصات الداخلية التي دلّت على ان نص الثلاثية يمثل حلقة في خطاب وفكر عبد الرحمن منيف ، جاءت لتعبر عن افكار جديدة وتطور أخرى وتعزز من مضامينها ، اما التناصات الأخرى ولا سيما (العنوان – المقدمة التاريخية – اشعار المقدمة – الاساطير ...) فعملت على تعميق دلالات العلامات الروائية الأخرى وشكلت معها انفتاحاً على منتج الآخر ومحاولة لاستيعابه ومن ثمة توظيفه فنياً في نص الرواية بما يخدمها بنائيا ودلاليا .

اما العلامات الاجتماعية التي تم رصدها في نص الثلاثية فهي كثيرة ومتداخلة مع اغلب العلامات السابقة ، ولكن الدراسة توقفت عند ثلاث علامات دالة ومرتبطة بالعلامات الأخرى، وهي العلامة الاحتفالية الدالة بوضوح على نمط ثقافي معين ساد في فترة محددة من تاريخ أرض السواد ، وكذلك علامات الترتيب الطبقي والمهنة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشخصيات .

ان نص الثلاثية بما يحمله من تناقضات ومفارقات جعلت منه وحدة علامية كبرى تفرعت عنها علامات صغرى ارتبطت بالعلاقة المتبادلة بين الملفوظ السردي ، والمضامين القارة في تلك الملفوظات لتعمل على تشييد المعنى الكامن في هذا النص .

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً . الكتب :

- اتجاهات البحث اللساني ، ميلكا أفيتش ، ت : سعد مصلوح ، وفاء كامل ، المجلس الاعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- الادب والدلالة ، ت . تودوروف ، ت : محمد نديم خشفة ، مركز الانماء الحضاري، حلب ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- أرض السواد ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠٠٢ .
- أركان القصة ، أ.م فورستر ، ت : كمال عياد جاد ، مراجعة : حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- الاسطورة والرواية ، ميشيل زيرافا ، ت : صبحي حديدي ، منشورات عيون للمقالات ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
- اشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٠ .
- الاشياء وتشكلاتها في الرواية العربية ، مصطفى ابراهيم الضبع ، مجلس النشر العلمي (جامعة الكويت) ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية (٢٤) ، الرسالة (٢١٣) ، ٢٠٠٤ .
- انتروبولوجيا الجسد والحداثة ، دافيد لوبروتون ، ت : محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا – مقالات مترجمة ودراسات) ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- بعد الحداثة صوت وصدى ، مصطفى ناصف ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

- بناء الرواية ، إدوين موير ، ت : ابراهيم الصيرفي ، مراجعة : د. عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا) ، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، بدري عثمان ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي) ، حميد لحمداني ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ .
- البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الادبي) ، س . رافيندران ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- البنيوية وعلم الاشارة ، ترنس هوكز ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة : ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) ، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ .
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- التحليل السيميائي للخطاب السردي (نماذج تطبيقية) – دراسة لحكايات من ألف ليلة وكليلة ودمنة ، عبد الحميد بورايو ، منشورات مخبر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠٠٣ .
- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ت : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٥ .

- جدلية الزمن ، غاستون باشلار ، ت : خليل احمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ، اينو دوزي ، ت : قيس النوري ، مراجعة: نوري جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المئة كتاب) ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
- جماليات المكان ، يوري لوتمان وآخرون ، عيون للمقالات ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٨ .
- جماليات المكان في الرواية العربية ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرار جينت ، ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، المجلس الاعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٧ .
- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية – Deconstruction) – قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، عبد الله الغذامي ، النادي الثقافي الادبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، علي الوردي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٥ .
- درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ت : محمد برادة ، الشركة المغربية للدراسات والنشر والتوزيع ، الرباط ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .
- درس السيميولوجيا ، رولان بارت ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم : عبد الفتاح كيليطو ، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الادبية) ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٨٦.
- دروس في السيميائيات ، حنون مبارك ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- دلالات العلاقة الروائية ، فيصل دراج ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط١، ١٩٩٣ .
- دليل الناقد الادبي (اضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .

- رواية الاصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي) مارت روبير ، ت : وجيه أسعد ، مراجعة : انطوان مقدسي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٧ .
- زمن الرواية ، جابر عصفور ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- الزمن في الادب ، هانز ميرهوف ، ت : أسعد مرزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- الزمن والرواية ، أ. أ. مندلاو ، ت : بكر عباس ، مراجعة : احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- سباق المسافات الطويلة (رحلة إلى الشرق) ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- سوسيولوجيا الادب ، روبير اسكار بيت ، ت : آمال انطوان عرموني ، منشورات عويدات (زدني علما) ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ .
- السيمياء ، بيار غيرو ، ت : انطوان أبو زيد ، منشورات عويدات (زدني علما) ، بيروت – باريس ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ت : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- السيميائية والنص الادبي ، اعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة باجي مختار ، منشورات جامعة عنابة باجي مختار ، الجزائر ، ١٩٩٦ .
- الشعرية ، ت . تودوروف ، ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس اوسبنسكي ، ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الاعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجا) ، خالد حسين حسين ، مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض ٨٣) ، الرياض ، ٢٠٠٠ .
- شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح) ، عواد علي ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .

- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ .
- صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا اليه) ، تحرير الطاهر لبيب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٩ .
- عالم الرواية ، رولان بورنوف – ريال اوئيليه ، ت : نهاد التكرلي ، مراجعة : فؤاد التكرلي – محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المئة كتاب الثانية) ، ط١ ، ١٩٩١ .
- علم الدلالة ، بيير غيرو ، ت : انطوان ابو زيد ، منشورات عويدات (زدني علما) ، بيروت – باريس ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- علم الدلالة (دراسة وتطبيق) ، نور الهدى لوشن ، منشورات جامعة قان يونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة) ، عادل فاخوري ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- علم اللغة العام ، فردينان دي سوسور ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة : مالك المطلبي ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ .
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسة ادبية) ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- فرديناند دي سوسير ، اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، جونثان كلر ، ت وتقديم : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- الفضاء الروائي (الرواية في الاردن نموذجا) ، عبد الرحيم مراشدة ، وزارة الثقافة (كتاب الشهر – ٣٤) ، عمان ، ٢٠٠٠ .
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ابراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ، محمد عزام ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٦ .

- فن الرواية ، ميلان كونديرا ، ت : بدر الدين عرودكي ، الاهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان) ، جمال شحيد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، محمد الناصر العجمي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٩٣ .
- في السرد (دراسات تطبيقية) ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- في المرجعية الاجتماعية للفكر والابداع ، محمد الطيب محمد ، مركز الحضارة العربية ، جمهورية مصر العربية ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، امبرتو ايكو ، ت : انطوان ابو زيد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، سيزا قاسم ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس ، نصوص التسعينات نموذجا ، محمد اسماعيل بصل ، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- القصة – الرواية – المؤلف (دراسات في نظرية الانواع الادبية المعاصرة) ، ت . تودوروف وآخرون ، ت : خيري دومة ، مراجعة : سيد البحراوي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ت : صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسن ، ت : محمد الوالي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
- قوة الاسطورة ، جوزيف كامبل ، ت : حسن صقر وميساء صقر ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- اللسانة الاجتماعية ، جولييت غارمادي ، ت : خليل احمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- اللسانيات والدلالة (الكلمة) ، منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- اللغة والمعنى والسياق ، جون لاينز ، ت : عباس صادق الوهاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- ما هي السيميولوجيا ، برنار توسان ، ت : محمد نظيف ، افريقيا الشرق ، بيروت – الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .
- مبادئ في علم الأدلة ، رولان بارت ، ت : محمد البكري ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
- المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين) ، ت . تودوروف ، ت : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- محاضرات في السيميولوجيا ، محمد السرغيني ، دار الثقافة ، سلسلة الدراسات النقدية (٦) ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- مدخل إلى السيمياء في المسرح ، زياد جلال ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ، سمير المرزوقي – جميل شاكر ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافة العامة – بغداد ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ .
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ت : عبد الرحمن ايوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء (مشروع النشر المشترك) ، ١٩٨٥ .
- مدن الملح (التيه) ، عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
- المذاهب النقدية (دراسة وتطبيق) ، عمر محمد الطالب ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية) ، عبد العزيز حمودة ، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون ، الكويت ، ١٩٩٧ .
- المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ازولدو تزيفان وآخرون ، ت : عبد القادر قنيني ، افريقيا الشرق ، بيروت – الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ .

- المركزية الغربية (اشكالية التكون والتمركز حول الذات) ، عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- المسرح والعلامات ، الين أستون وجورج سافونا ، ت : سباعي السيد ، مراجعة : محسن مصيلحي ، منشورات وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦ .
- مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي) ، سليمان حسين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩ .
- المعنى الادبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية) ، وليم راي ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- مغامرة العقل الاولى (دراسة في الاسطورة –سورية وبلاد الرافدين) ، فراس السواح، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ط١٢ ، ٢٠٠٠ .
- مفهومات في بنية النص ، جورج مونان وآخرون ، ت : وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- مقدمة في النظرية الادبية ، تيري ايغلتن ، ت : ابراهيم جاسم العلي ، مراجعة : عاصم اسماعيل الياس ، دار الشؤون الثقافة العامة (سلسلة المئة كتاب – الثانية) ، بغداد ، ١٩٩٢ .
- المكان في النص المسرحي ، منصور نعمان الدليمي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- الملحمية في الرواية العربية ، سعد عبد الحسين العتابي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- المنهجية في علم الاجتماع الادبي ، لوسيان غولدمان ، ت : مصطفى المسناوي ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .
- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) ، بول ريكور ، ت : محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، بيرنار فاليط ، ت : رشيد بنحدو ، منشورات المجلس الاعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

- النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- نظرية الرواية ، جورج لوكاش ، ت : الحسين سحبان ، منشورات دار التل ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جينت وآخرون ، ت : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ت : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط١ ،١٩٨٢.
- النقد البنيوي والنص الروائي ، محمد سويرتي ، افريقيا الشرق ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ .
- هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ت : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي (جلجامش) ، قاسم المقداد ، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، تحرير : ديفيد وورد ، ت : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، دار اليسر للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .

ثانياً . الدوريات :

- أ.ج. غريماس (من تحليل الخطاب إلى تحليل المنهج) ، نزار التجديتي ، علامات ، الرياض ، مج (١٨) ، ع (٣٢) ، ١٩٩٩ .
- أرض السواد (احالات الذاكرة والواقع) ، محمد باقي محمد ، الموقف الادبي ، دمشق ، ع(٣٥٣) ، ٢٠٠٠ .
- الانشائية الهيكلية ، ت. تودوروف ، ت : مصطفى التواتي ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٣) ، ١٩٨٢ .

- بناء الفضاء الروائي ، سمر روحي الفيصل ، الكاتب العربي ، دمشق ، ع(٥٩-٦٠) ، ٢٠٠٣ .
- بناء المشهد الروائي ، ليون سرميليان ، ت : فاضل ثامر ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٣٤) ، ١٩٨٧ .
- تداخل النصوص ، هانس-جورج روبريشت ، ت : الطاهر الشيخاوي ورجاء بن سلامة ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع(٥٠) ، ١٩٨٨ .
- التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، ت : حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار ، آفاق ، المغرب ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ .
- تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، عبد الوهاب ترو ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٦٠-٦١) ، ١٩٨٩ .
- حدود السرد ، جيرار جينت ، ت : بنعيسى بوحمالة ، آفاق ، المغرب ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ .
- حركة الشخوص في شرق المتوسط ، ابراهيم جنداري ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (٢٧) ، ٢٠٠٠ .
- الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (١٠) ، ١٩٩٧ .
- حواريات المكان ، ادوارد هال ، ت : طاهر عبد مسلم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٣-٤) ، ١٩٩٧ .
- حول بوطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لادور الخراط) ، سيزا قاسم ، فصول ، القاهرة ، مج(٤) ، ع(٢) ، ١٩٨٤ .
- خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الامل ، عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانية ، فاس ، ع(٩) ، ١٩٩٧ .
- دلالة الذاكرة في النص الروائي (قراءة في علامية الزمن الماضي) ، علاء جبر محمد ، الموقف الادبي ، دمشق ، ع(٣٧٥) ، ٢٠٠٢ .
- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، محمد شوابكة ، ابحاث اليرموك ، مج(٩) ، ع(٢) ، ١٩٩١ .

- السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، ت : عبد الله ابراهيم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٢) ، ١٩٩٢ .
- السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، أ.ج. غريماس ، ت : سعيد بنكراد ، آفاق ، المغرب ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ .
- السيميائية والسيميولوجيا ، خيره عون ، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، ع(١٣) ، ٢٠٠٢ .
- السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، وائل بركات ، مجلة جامعة دمشق ، مج(١٨) ، ع (٢) ، ٢٠٠٢ .
- الشخصية في القصة ، جميلة قيسمون ، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، ع(١٣) ، ٢٠٠٠ .
- عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة اضافية للانسان) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع (٦٣) ، ٢٠٠٠ .
- عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية) ، فيصل دراج ، الكرمل ، ع (٧٩) ، ٢٠٠٤ .
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية ، محمد الهادي المطوي ، المجلة العربية للثقافة ، تونس ، ع(٣٢) ، ١٩٩٧ .
- المؤول والعلامة والتأويل ، سعيد بنكراد ، فكر ونقد ، المغرب ، ع(١٦) ، ١٩٩٩ .
- مدخل إلى التحليل البنيوي والشكلي للسرد ، يحيى الكبيسي ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥-٦) ، ١٩٩٧ .
- مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس (المسار السردي والنموذج السردي) ، عبد العزيز بن عرفة ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٤٤-٤٥) ، ١٩٨٧ .
- مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية ، محمود طرشونة ، فصول ، القاهرة ، مج(١٧) ، ع(١) ، ١٩٩٨ .
- مسالة النص ، ميخائيل باختين ، ت : محمد علي مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٣٦) ، ١٩٨٥ .
- مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، محمد أديوان ، الاقلام ، بغداد ، ع(٤-٦) ، ١٩٩٥ .

- المغامرة السيميولوجية ، هاشم صالح ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٤٤-٤٥) ، ١٩٨٧ .
- مفهوم التناص بين الاصل والامتداد (حالة الرواية – مدخل نظري) ، بشير القمري ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٦٠-٦١) ، ١٩٨٩ .
- مفهوم المرجعية واشكالية التأويل ، محمد خرماش ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع(٩) ، ١٩٩٧ .
- مقولات السرد الادبي ، ت. تودوروف ، ت : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، افاق ، المغرب ، ع(٨-٩) ، ١٩٨٨ .
- المكان الروائي ، عبد الحميد المحادين ، البحرين الثقافية ، ع(٣٠) ، ٢٠٠١ .
- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي ، عبد اللطيف محفوظ ، فكر ونقد ، المغرب ، ع(١٦) ، ١٩٩٩ .
- الميتالغوي والتأويلية الانطولوجية ، مصطفى الكيلاني ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٦٨-٦٩) ، ١٩٨٩ .
- نظرية النص ، رولان بارت ، ت : منجي الشملي ، عبد الله حولة ، محمد القاضي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع(٢٧) ، ١٩٨٨ .
- وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان ، ب. اوسبنسكي ، ت : سعيد الغانمي ، فصول ، القاهرة ، مج(١٥) ، ع(٤) ، ١٩٩٧ .

ثالثاً . الرسائل الجامعية :

- التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، بلاسم محمد جاسم ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، اشراف أ.د. مالك المطلبي ، وأ. سعد عبد الامير ، ١٩٩٩ .
- التناص في شعر العصر الاموي ، بدران عبد الحسين ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الاداب ، اشراف أ.د. عمر الطالب ، ١٩٩٦ .
- جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية نموذجا) ، جاسم حميد جودة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، اشراف أ.د. ابراهيم جنداري ، ٢٠٠٢ .

رابعاً . المصادر الرقمية (عن الانترنت) :

أ. الكتب :

- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، قادة عقاق ، عن الانترنت ، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org .
- سيميولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ت : سعيد بنكراد ، تقديم : عبد الفتاح كيليطو ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) ، سعيد بنكراد ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- شعرية الفضاء الروائي ، حسن نجمي ، عن الانترنت ، موقع محمد اسليم aslimnet.free.fr .

ب. الدوريات والبحوث :

- آركيولوجيا الفرح والحداد في ارض السواد ، سعيد الغانمي ، عن الانترنت www.nezwa.com .
- ارض السواد بين المادة التاريخية والاخراج الروائي ، شكير فيلالة ، عن الانترنت www.aljbriaded.com .
- بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي ، محمد العماري ، علامات ، المغرب ، ع(١٥) ، ٢٠٠١ ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- البنية الدلالية ، أ.ج. غريماس ، ت : احمد الفوحي ، علامات ، المغرب ، ع(١٣) ، ٢٠٠٠ ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- حول مشروع تاريخ السيميوطيقا ، سانكدو كيم ، ت : محسن اعمار ، علامات ، المغرب ، ع(٢١) ، ٢٠٠٤ ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، نورمان فيركلو ، ت : رشا عبد القادر ، الثقافة الاجنبية ، دمشق ، عن الانترنت ، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org .
- سيمياء التواصل الاجتماعي ، بيير غيرو ، ت : محمد العماري ، علامات ، المغرب ، ع(١٢) ، ١٩٩٩ ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .

- قضايا الدليل الفلسفية ، امبرتو ايكو ، ت : حسن الطالـب ، علامـات ، المغـرب ، ع(١٦) ، ٢٠٠١ ، عن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- معجم السيميائيات ، سعيد بنكراد ، علامـات ، المغـرب ، ع(٢١) ، ٢٠٠٤ ، عـن الانترنت ، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr .
- النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والهرمنيطيقا ، ، ابراهيم القادري ، علامـات ، المغـرب ، ع(١٦) ، ٢٠٠١ ، عـن الانترنـت ، موقـع سـعيد بنكـراد saidbengrad.free.fr .
- نظرية التناص ، ب.م. دوبيازي ، ت : المختار الحسني ، الثقافة الاجنبية ، دمـشق ، عن الانترنت ، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org .

العلامة في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمين منيف

العلامة في معناها الاكثر بداهة تساؤل وكشف عن المعنى وتمثيل لانساق ثقافية وممارسات انسانية متنوعة تعمل بوصفها ركائز منتجة للمعنى ، والعلامة في الغالب تتدرج ضمن المسار التواصلي اذ ان عملها ينطوي على نقل معلومة معينة او تحديد شيء ما . وتناول بحثنا هذا ثلاثية ارض السواد للروائي عبد الرحمن منيف لما شكلته من معطى علامي بارز ، وقد انبنى البحث على اربعة فصول سبقها تمهيد نظري اختص بعرض مفهوم وتاريخ العلامة وحدد علاقتها بالنص الروائي ، وتناول الفصل الاول العلامة الزمانية وانقسم على ثلاثة مباحث كل مبحث تنظوي تحته علامة مهيمنة ، اما في الفصل الثاني الذي اختص بالعلامة المكانية فقد تناولنا فيه مبحثين ، الاول ، امكنة الوسط (مركزية المكان) ، والثاني ، امكنة الاطراف (هامشية المكان) . في حين اختص الفصل الثالث بالشخصية الروائية بوصفها علامة لغوية فنية ، وقد تضمن ثلاثة مباحث هي ، الاول : العلامة المرجعية ، والثاني : علاقات الشخصية ، والثالث : متعلقات الشخصية . والفصل الرابع تناولنا فيه العلامة الثقافية، وقد شمل مبحثين ، الاول : العلامة التناصية ، والثاني : العلامة الاجتماعية .

وقد خلص البحث الى جملة نتائج من اهمها ان العلامة الروائية ليست مرتهنة بالملفوظ السردي ، بل بالعلاقات القائمة بين هذه التقنيات والمضامين والمعاني التي حمل الى النص الروائي بها ، لذلك جاءت العلامة حاملة معها روح المفارقة التي تتسم بها الرواية ، وكانت اشد ميلا نحو التركيب والتعقيد والانفلات من القيود المعجمية والمرجعية .